

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung.....</b>	<b>3</b>
1.1 Einordnung des Themas.....	4
1.2 Vorgehensweise.....	5
<b>2 Filmgeschichte der 40er bis 70er Jahre in den USA.....</b>	<b>7</b>
2.1 Das schleichende Ende des „Golden Age“ .....	7
2.2 Leinwandepen als Folge des Paramount Urteils.....	9
2.3 Das Fernsehen als Konkurrenz.....	10
2.4 US-Gesellschaft von den 40er bis späten 60er Jahren.....	10
<b>3 New Hollywood Cinema.....</b>	<b>12</b>
3.1 Die Entstehung.....	12
3.1.1 Die Erste Welle – Rebellion im System .....	13
3.1.2 Veränderungen innerhalb der Studiomauern.....	15
3.1.3 Die Geburt des New Hollywood .....	16
3.1.4 Die zweite Welle – Die Semi-Independents.....	18
3.1.5 Die dritte Welle – Beginn des Blockbusters.....	19
3.2 Definition des New Hollywood .....	21
3.2.1 Visuelle Besonderheiten und Merkmale des New Hollywood.....	21
3.2.2 Non-visuelle Merkmale des New Hollywood .....	22
3.3 Gesellschaft in der Phase des New Hollywood .....	26
<b>4 „Der weiße Hai“ als Film .....</b>	<b>28</b>
4.1 Inhalt .....	28
4.2 Die Entstehung.....	29
4.3 Die Vermarktungsstrategie – Geburt des neuen Blockbusters.....	31
<b>5 Bonnie und Clyde als Film .....</b>	<b>34</b>
5.1 Inhalt .....	34
5.2 Die Entstehung .....	35
5.3 Die Vermarktungsstrategie – Vom Geheimtipp zum Box-Office Hit.....	36

<b>6 Vergleich New Hollywood und neues „altes Hollywood“ - „Bonnie und Clyde“ und „Der weiße Hai“.....</b>	<b>39</b>
6.1 Inhaltliche Unterschiede .....	40
6.1.1 Dramaturgischer Aufbau.....	40
6.1.2 Figuren und Charakterdarstellung.....	42
6.1.3 „American Dream“ und gesellschaftliche Haltung.....	47
6.2 Unterschiede in filmischer Form .....	48
6.2.1 Bilddramaturgie.....	48
6.2.2 Gewaltdarstellung.....	50
6.3 Vermarktungsstrategie.....	51
6.4 Fazit und Auswirkungen.....	51
<b>7 Fazit und Nachbetrachtung.....</b>	<b>53</b>
7.1 Fazit aus der Aufgabenstellung.....	53
7.2 Nachbetrachtung der Entwicklung des Films nach dem Erfolg von „Der weiße Hai“ .....	54
<b>8 Literaturverzeichnis .....</b>	<b>56</b>
<b>9 Anhang.....</b>	<b>58</b>
<b>10 Selbstständigkeitserklärung.....</b>	<b>59</b>

## 1 Einleitung

"Wer sich der Geschichte nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen," sagt George Santayana<sup>1</sup>. Und so könnte man meinen, dass sich die Traumfabrik Hollywoods in den siebziger Jahren entweder ihrer eigenen Geschichte nicht erinnert oder die Kunst in der weltweit einflussreichsten Filmindustrie doch nicht stärker als der Kommerz ist.

Mitte der sechziger Jahre befand sich die amerikanische Filmindustrie in einer schweren Krise. Dem alten Hollywood, das über fast zwei Jahrzehnte im „Golden Age“ lebte, schien das Rezept für den Erfolg beim Publikum abhanden gekommen zu sein. Die Filme, die die Studios produzierten, erreichten ihr Publikum nicht mehr. Doch nicht nur künstlerisch, sondern auch finanziell schien es immer weiter bergab zu gehen. In jener Zeit, etwa um 1967, gelang es einer Hand voll junger Filmschaffenden, denen in den Jahren darauf mehrere Dutzend folgen sollten, eine Bewegung in Gang zu setzen, die man heute als das **New Hollywood Cinema** bezeichnet.

Doch echte Revolutionen sind in der Geschichte selten und so ist auch die oftmals als Revolution Hollywoods angepriesene Bewegung des New Hollywood Cinemas keine echte gewesen. Denn nicht einmal zehn Jahre sollte es dauern bis die Studios, wenn auch in anderer Besetzung in den Führungsetagen, begannen Filme auf dieselbe Art und Weise zu machen wie in den Jahrzehnten zuvor. Mit den immer gleichen großen Stars, großen Budgets und oftmals gleichen Geschichten. Und so wiederholte sich die Geschichte der amerikanischen Filmindustrie.

Für das Ende des New Hollywood Kinos waren einige wenige Filme in den siebziger Jahren verantwortlich, die man gemeinhin als **Blockbuster** bezeichnet. Dazu zählen „Der Pate“(1972)<sup>2</sup>, „Der weiße Hai“(1975)<sup>3</sup> und „Star Wars“(1977)<sup>4</sup>. Die drei Regisseure dieser Filme gingen alle mehr oder weniger aus der New Holly-

---

<sup>1</sup>Santayana, George: The Life of Reason, 1905, S. 115

<sup>2</sup>Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 1972

<sup>3</sup>Steven Spielberg, Universal Pictures, 1975

<sup>4</sup>George Lucas, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1977

wood Bewegung hervor und bekamen durch sie erst die Chance diese Werke zu machen. Was „Der Pate“ vorbereitete und wovon „Star Wars“ profitierte, war der künstlerische und kommerzielle Erfolg von „Der weiße Hai“.

**„Jaws was devastating to making artistic, smaller films. They forgot how to do it. They're no longer interested.“**

– **Peter Bogdanovich**<sup>5</sup>

Neben dem Zorn des Regisseurs Peter Bogdanovich über den Film „Der Weiße Hai“, lässt sich auch eine gewisse Angst in dieser Aussage erkennen. Die Angst, dass das New Hollywood Kino, in dem er seine Erfolge feierte und das ihm eine Chance gab, mit jenem Film von Steven Spielberg im Sommer 1975 zu Ende war. Nach dem Jahrzehnt des Blockbusters, den achtziger Jahren, folgten große Kassenschlager in den Neunzigern, aber es bot sich auch ein bekanntes Bild. Denn die Studios glaubten erneut, wie bereits in den fünfziger Jahren, ein Patentrezept für den Erfolg an der Kinokasse gefunden zu haben. Immer größere Budgets, die immer gleichen bekannten Gesichter. Was folgte waren Flops wie „Water World“ (1995) oder Catwoman (2004). An diesem Punkt und im Angesicht von Franchise-Produktionen wie „Fluch der Karibik“ oder „Der Herr der Ringe“ oder Remakes wie „Poseidon“ und „Nightmare on Elmstreet“, muss man sich fragen, ob sich Hollywood seiner eigenen Geschichte nicht erinnert.

## **1.1 Einordnung des Themas**

Die folgende wissenschaftliche Ausarbeitung wird die Frage behandeln, ob „Der weiße Hai“ tatsächlich für das Ende des New Hollywood Kinos verantwortlich war und falls dem so ist, welche filmischen, aber auch gesellschaftlichen Veränderungen Mitte der siebziger Jahre diesen Erfolg vorbereiteten und ermöglichten. Um vermeintliche Parallelen und Unterschiede des Films zum New Hollywood Kino aufzuzeigen, wird sich ein Kapitel dieser Arbeit mit dem Vergleich von „Der weiße Hai“ und einem der Vorzeigefilme

---

<sup>5</sup>Peter Biskind: Easy Riders, Raging Bulls, 1998, S. 255

des neuen Hollywood Kinos „Bonnie und Clyde“ beschäftigen. Dabei sollen sowohl filmische Aspekte als auch die Vorgehensweise bei der Vermarktung verglichen werden.

Zudem gilt es aufzuzeigen, dass der Blockbuster, dessen Bezeichnung erst durch die Filme „Der weiße Hai“ und „Star Wars“ Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch erhielt, bereits vor dem Umbruch vom alten zum neuen Hollywood Kino existierte.

## **1.2 Vorgehensweise**

Um den Erfolg und die Bedeutung des Films „Der weiße Hai“ für die Bewegung des New Hollywood Kinos zu belegen, gilt es zunächst einen Blick auf die filmgeschichtliche Entwicklung in den Jahren vor 1975 zu werfen. Diese Zeit kann in drei Abschnitte unterteilt werden. Zunächst die Jahre vor 1967, in denen das alte System der Filmindustrie seine Blütezeit erlebte und es erste Vorläufer des Blockbusters, was Produktion und Vermarktung angeht, wie „The Sound of Music“ (1965)<sup>6</sup> oder „Cleopatra“ (1963)<sup>7</sup> gab. Der zweite filmgeschichtliche Teil beschäftigt sich mit der Entwicklung ab 1967 bis Anfang der siebziger Jahre, also mit der Zeit, in der das neue Hollywood seinen Höhepunkt mit Filmen wie „Bonnie und Clyde“ (1967)<sup>8</sup> oder „Easy Rider“ (1969)<sup>9</sup> erlebte. Der dritte und damit letzte Zeitabschnitt betrachtet die Jahre 1970 bis 1977, also jene Periode, in der sich bereits das Ende des New Hollywood anbahnte, über den Moment in dem es mit dem Erscheinen von „Der weiße Hai“ endgültig zum Ende kam, bis darüber hinaus, also die Nachwirkungen des Erfolgs mit Filmen wie „Star Wars“ (1977) und „Close Encounters of the Third Kind“ (1977). Jedem dieser drei Abschnitte folgt eine kurze gesellschaftspolitische Einordnung jener Jahre, anhand derer zu belegen ist, warum es nicht nur aus filmgeschichtlicher Sicht, sondern auch aus politischen und gesellschaftlichen Veränderungen zum Erfolg von Steven Spielbergs Film kam.

---

<sup>6</sup>Robert Wise, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1965

<sup>7</sup>Jospeh L. Mankiewicz, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1963

<sup>8</sup>Arthur Penn, Warner Brothers, 1967

<sup>9</sup>Dennis Hopper, Columbia Pictures, 1969

Um die Bedeutung des Hai-Blockbusters für das neue Hollywood analysieren zu können, geht es in einem weiteren Schritt um die Motive, Ziele und Personen des New Hollywood Kinos. Hier gilt es besonders nach deren Absichten zu fragen, warum sie Filme machten und was sie damit bewirken wollten, um diese Antworten später mit denen Spielbergs im Rahmen von „Der weiße Hai“ vergleichen zu können.

Abschließend wird der Film selbst im Mittelpunkt stehen, von seiner Entstehung über seine Parallelen und Unterschiede in Machart und Motiven zum New Hollywood Kino. Dazu wird in einer vergleichenden Analyse „Der weiße Hai“ mit der Produktion von „Bonnie und Clyde“ gegenübergestellt.

Am Ende soll so aufgezeigt werden, dass die Produktion „Der weiße Hai“ das Ende der New Hollywood Bewegung markierte und maßgeblich für dessen Ende verantwortlich war.

## **2 Filmgeschichte der 40er bis 70er Jahre in den USA**

Um zu verstehen, welche Entwicklungen die Bewegung des New Hollywood Kinos ermöglichten, ist es sinnvoll zunächst einen Blick auf die Jahrzehnte vor dem Umbruch im amerikanischen Kino werfen.

**„In Hollywood, dem Wunderland in Kalifornien,  
ist über Jahrzehnte hart daran gearbeitet wor-  
den, den Menschen beim Träumen zu helfen.  
Investiert wurden Fantasie und Geld.“**

**– Hans Helmut Prinzler<sup>10</sup>**

### **2.1 Das schleichende Ende des „Golden Age“**

Seit den Zeiten des frühen Tonfilms in den dreißiger Jahren, befand sich die amerikanische Filmindustrie in einem stetigen wirtschaftlichen Aufschwung. Im Jahr 1940 lag die jährliche Besucherzahl der amerikanischen Kinos bei rund vier Milliarden Zuschauern<sup>11</sup>. In jener Zeit entstand auch der bis heute erfolgreichste Film aller Zeiten: „Vom Winde verweht“ (1939)<sup>12</sup>. Inflationsbereinigt spielte er bis heute 1,4 Milliarden US-Dollar ein<sup>13</sup>. Doch Ende der vierziger Jahre sollte diese Entwicklung langsam ins Stocken geraten, bis das Studiosystem Hollywoods Mitte der sechziger Jahre zusammenbrach. Ein Indiz für diesen Abschwung zeigen auch die Besucherzahlen jener Zeit, die nun bei nur noch einer Milliarde Zuschauer lag<sup>14</sup>. Wirtschaftliche, technische und auch gesellschaftliche Veränderungen waren für diesen Verfall des einst so effektiven und kommerziellen Systems verantwortlich. Die präzise Maschinerie Hollywoods war veraltet und produzierte ein Unterhaltungskino, dessen Tage gezählt waren.

---

<sup>10</sup>Hans Helmut Prinzler: Trouble in Wonderland, 2004, S. 7

<sup>11</sup>Lars Dammann: Kino im Aufbruch, 2007, S. 20

<sup>12</sup>Victor Flemming, Metro Goldwyn Meyer, 1939

<sup>13</sup>Alex Ben Block: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 16

<sup>14</sup>Lars Dammann: Kino im Aufbruch, 2007, S. 21

Über Jahrzehnte hinweg war die Produktionskette für Massenunterhaltung immer weiter verbessert und ausgebaut worden. Den fünf Major Studios, RKO, 20<sup>th</sup> Century Fox, Warner Brothers, Paramount Pictures und Metro-Goldwyn Mayer gehörten nicht nur die Studios, in denen Filme gedreht und geschnitten wurden, sondern sie hatten auch Regisseure, Schauspieler und Drehbuchautoren unter Vertrag und diese somit an ihr Unternehmen gebunden. Außerdem besaßen die „Big Five“ auch ihre eigenen Kinos.<sup>15</sup> Somit war eine Abnahme der Filme durch die Kinos und eine Veröffentlichung garantiert. Damit wurden die Risiken und der Erfolg einer jeden Filmproduktion kalkulierbarer. Die elitäre Garde der Studiobosse hatte es auf ihrem Höhepunkt Ende der vierziger Jahre geschafft, den Filmmarkt zu kontrollieren. Doch bereits um die Wende des Jahrzehnts sollte die massive Kontrolle durch ein Urteil des Obersten Gerichtshofs der USA schwer beschädigt werden. (vgl. 2.2.)

Bereits Anfang der fünfziger Jahre sank die Zahl der neu produzierten Filme. Waren es von 1940 bis 1941 noch 673, wurden von 1950 bis 1959 nur noch 622 herausgebracht<sup>16</sup>. Noch deutlicher allerdings war die Entwicklung der Zuschauerzahlen. Gingen in den vierziger Jahren noch rund 80 Millionen Amerikaner pro Woche ins Kino, besuchten in den fünfziger Jahren nur noch 60 Millionen die Lichtspielhäuser. Von nun an sollte die Unterhaltung der Bevölkerung nicht mehr nur durch das Kino bestimmt werden. Eine neue und von den Studios anfangs unterschätzte Konkurrenz war am Horizont erschienen – das Fernsehen. (vgl. 2.3.)

Die fünfziger und sechziger Jahre markieren damit die Phase des langsamen Untergangs des „alten Hollywoods“ und bereiteten den Weg für das New Hollywood Cinema. Und doch war es das vielleicht letzte blühende Jahrzehnt der Filmgeschichte vor dem Umbruch. Es entstanden Werke wie „Die zehn Gebote“(1956)<sup>17</sup>, „High Noon“(1952)<sup>18</sup> und „Der dritte Mann“(1949)<sup>19</sup>, Alfred Hitchcocks Karriere befand sich mit Filmen wie „Rear Window“(1954)<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup>Lars Dammann: Kino im Aufbruch, 2007, S. 21

<sup>16</sup>Alex Ben Block: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 243, 329

<sup>17</sup>Cecil B. DeMille, Paramount Pictures, 1956

<sup>18</sup>Fred Zinnemann, Stanley Kramer Productions, 1952

<sup>19</sup>Carol Reed, London Film Production, 1949

<sup>20</sup>Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1954



und „Vertigo“(1958)<sup>21</sup> ebenso auf dem Höhepunkt wie die kurze Karriere James Deans.

## **2.2 Leinwandepen als Folge des Paramount Urteils**

Die marktbeherrschende Stellung der „Big Five“ wurde durch das Urteil des Obersten Gerichtshofs der USA im Jahr 1948 zerschlagen. Stellvertretend für die Studios war Paramount vor Gericht. Klage hatte die Regierung selbst eingereicht. Sie bemängelte das Oligopol auf dem amerikanischen Filmmarkt mit der Begründung, dass so keine Wettbewerbsfreiheit existiere.

Plötzlich geriet die vermeintliche Kalkulierbarkeit des Erfolgs eines jeden Films ins Wanken. Eine zwangsweise Aufführung der Produktionen war nicht mehr gewährleistet und somit keine Einnahmen mehr garantiert. Dabei waren es speziell die Einnahmen aus den Lichtspielhäusern, mit denen die Studios ihre größten Gewinne machten<sup>22</sup>. Diese Unvorhersehbarkeit über Erfolg oder Misserfolg eines Films hatte einen weitreichenden Einfluss auf die Finanzierung neuer Projekte. Von nun an waren es die „Production Values“, also namhafte und erfahrene Regisseure und Schauspieler, sowie erprobte Genres, die herangezogen wurden um die Aussicht auf Erfolg so groß wie möglich zu halten. Dies markierte die Geburt der ersten Blockbuster. Und so entstanden die klassischen Werke der fünfziger und sechziger Jahre, die diesen Abschnitt der amerikanischen Filmgeschichte prägen sollten. Dazu zählen Leinwandepen wie „Die zehn Gebote“ (1956), „Ben Hur“ (1959) oder „Die Brücke am Kwai“ (1957).

Der über alle Maßen herausragende Erfolg von 20<sup>th</sup> Century Foxs „The Sound of Music“ (1965), inflationsbereinigt bis heute an dritter Stelle der erfolgreichsten Filme aller Zeiten<sup>23</sup>, war für die Filmindustrie in der Nachbetrachtung eher Fluch als Segen. Mit diesem Film glaubten die Studios den Beweis erbracht zu haben, dass ihre Geschichten und die Art und Weise wie sie erzählt werden, noch immer richtig und berechtigt waren. Dabei hätte es gerade 20<sup>th</sup> Century Fox besser wissen müssen. Der grandiose Flop mit „Cleopatra“ (1963), der das Studio zwang für drei Monate die

---

<sup>21</sup>Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1958

<sup>22</sup>Lars Dammann: Kino im Aufbruch, 2007, S. 21

<sup>23</sup>Alex Ben Block: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 16

Tore zu schließen und alle Mitarbeiter zu entlassen bis der Film endlich etwas Geld eingespielt hatte, lag schließlich erst zwei Jahre zurück.

### **2.3 Das Fernsehen als Konkurrenz**

Wirft man im Jahr 2010 einen Blick auf die Produktionen zum Beispiel auf dem Studiogelände der Warner Brothers, wird eines schnell deutlich: In den Filmstudios wird zu mehr als zwei Dritteln Fernsehen produziert. Diese Entwicklung war vor knapp fünfzig Jahren unvorstellbar. Während die Filmindustrie das Fernsehen in seinen Anfängen noch unterschätzte, reagierte sie angesichts der schwindenden Zuschauerzahlen mit technischen Neuheiten im Kino. Man erfand den Breitwand-Film und immer mehr Produktionen wurden nun in Technicolor gedreht. Hintergrund war, dass man sich von den kleinen, bis Anfang der sechziger Jahre schwarz-weißen, Fernsehgeräten so deutlich wie möglich abheben wollte. Doch immer mehr Menschen zogen den kürzeren Weg zum Fernseher, dem, der ins Kino führte, vor. 90 Prozent der amerikanischen Haushalte besaßen Anfang der sechziger Jahre einen Fernseher.

**„Moviegoing was no longer a habit; it was an option!“**

– **Alex Ben Block**

Es sollte eine Weile dauern bis auch die Filmindustrie begriff, dass sie nicht nur unter dem Fernsehen zu leiden hatte, sondern mit dem Verkauf ihrer Archive auch Gewinn durch das neue Medium machen konnte. Heute hingegen sind die amerikanischen Fernsehsender zu großen Teilen in der Hand der Studios und den Unternehmen, denen sie gehören, wie zum Beispiel der Sender ABC, der der „Walt Disney Company“ gehört.

### **2.4 US-Gesellschaft von den 40er bis späten 60er Jahren**

In den Nachkriegsjahren lebten die Vereinigten Staaten in einem stetigen wirtschaftlichen Aufschwung. Zu dieser Zeit vergrößerte

sich die sogenannte amerikanische Mittelschicht. Der Lebensschwerpunkt verlagerte sich in diesen Jahrzehnten aus den Städten in die „Suburbs“. Plötzlich konnten sich viele Leute ein Auto und ein eigenes Haus leisten. Die Grundlage für die Gründung einer eigenen Familie schien gesichert. Und so stiegen die Geburtenzahlen und es kam zu einem regelrechten „Babyboom“ der Nachkriegsjahre, der später maßgebliche Auswirkungen auf die Entwicklungen im Kino der späten sechziger Jahre haben sollte. So gab es zwischen 1940 und 1960 24 Geburten je 1000 Einwohnern<sup>24</sup>, eine Zahl die bis heute unerreicht bleibt.

Und plötzlich war das Kino nicht mehr allein auf dem Sektor der Unterhaltung. Die angesprochene Konkurrenz durch das Fernsehen wurde mit jedem neuen Fernsehgerät in den Wohnzimmern größer und auch neue Freizeitbeschäftigungen wie das Skateboarden oder Surfen fanden einen festen Platz in der Gesellschaft<sup>25</sup>.

Mit den Geburtenzahlen stieg auch der Bildungsgrad vieler junger Amerikaner, da die Zahl derer, die das College besuchten, zunahm. Das hatte auch gesellschaftspolitische Auswirkungen. Langsam machte sich eine Politisierung der Bevölkerung bemerkbar, die durch den Mord an John F. Kennedy und die Rassenunruhen Mitte der sechziger Jahre gefördert wurden. Dabei tat sich besonders eine Bevölkerungsgruppe hervor: Hatten Studenten zunächst nur an ihren Universitäten gegen die Lehrpläne demonstriert, weiteten sich die Proteste immer mehr auch auf gesellschaftliche Aspekte und Missstände aus. Vor allem der Vietnamkrieg, von dem besonders die Studenten durch den potenziellen Einzug in die Armee, betroffen waren, erregte große Besorgnis und Wut.

---

<sup>24</sup>Nagler, Jörg: USA Gesellschaftsstruktur und Politik, 2004, Bundeszentrale für politische Bildung

<sup>25</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 25

### 3 New Hollywood Cinema

Im folgenden Kapitel werden die Gründe und Bedingungen untersucht, die unmittelbar für die Entstehung und den Erfolg des New Hollywood Cinemas verantwortlich waren. Der Begriff „New Hollywood“ ist bei dieser Betrachtungsweise als jene Bewegung zu verstehen, die sich zwischen 1967 und 1975 entwickelt hat und in dieser Zeit unter dem Dach der renommierten Studios unkonventionelle, neue Filme machte und die narrativen als auch ästhetischen Regeln des alten Hollywood Kinos veränderte und bewusst brach.

#### 3.1 Die Entstehung

**„Because movies are expensive and time-consuming to make, Hollywood is always the last to know, the slowest to respond. So it was some time before the acrid odor of cannabis and tear gas wafted over the pools of Beverly Hills and the sound of shouting reached the Studios gates.“**

**– Peter Biskind<sup>26</sup>**

Dieses Zitat aus Peter Biskinds Buch impliziert in zwei Sätzen die Gründe warum dem New Hollywood Kino innerhalb kürzester Zeit ein rasanter Aufstieg vergönnt war, aber auch in beinahe demselben Tempo der Zusammenbruch folgte. Lange Zeit hatten die Studios die Gefühle und Gedanken der zahlenmäßig größten Gruppe unter den Kinobesuchern, den Jugendlichen und jungen Erwachsenen, den „Babyboomers“, ignoriert. Das Ergebnis waren sinkende Zuschauerzahlen und demnach schwache Einnahmen. Als man auch in der Filmindustrie bemerkt hatte, dass man Filme auf eine andere Art und Weise machen musste, um Zuschauer zu begeistern, war es schon beinahe zu spät. Denn Anfang der Siebziger, als sich das Kino umgestellt hatte, ebten die Studentenbewegung und die Proteste auf den Straßen bereits ab. Anders als andere

<sup>26</sup>Biskind, Peter: Easy Riders, Raging Bulls, 1998, S. 14

Kunstformen, war Hollywood nur ein Nachzügler, weswegen dem New Hollywood Kino nur eine kurze Blütezeit beschieden war<sup>27</sup>.

Wie Biskinds Zitat belegt, ist der Film die vielleicht unflexibelste Kunstform. Doch auch die Tatsache, dass die Entscheidungsträger in den Chefetagen der Studios, ein Altersunterschied von mehr als vierzig Jahren von ihrem Publikum trennte, mag entscheidende Auswirkungen gehabt haben. Beinahe das gesamte Studiopersonal jener Zeit arbeitete bereits seit den dreißiger oder vierziger Jahren in der Industrie. Wie Steven Spielberg in Biskinds Buch erzählt, lag das Durchschnittsalter der Crew bei seinem ersten Job als Fernsehregisseur bei knapp über sechzig Jahren<sup>28</sup>. Durch diese Tatsache gewinnt der Begriff des „Old Hollywood“ eine unmittelbare Berechtigung. Um einen Job beim Film zu bekommen, war es unerlässlich jemanden zu kennen oder mit einem Mitarbeiter verwandt zu sein<sup>29</sup>. Doch durch die kommerzielle Krise des Kinos Mitte der sechziger Jahre sollte sich diese Situation nicht schlagartig, aber mit raschem Tempo ändern.

### **3.1.1 Die Erste Welle – Rebellion im System**

Die ersten neuen Impulse brachten junge Regisseure, die vom Fernsehen kamen und ihre ersten Spielfilme in Hollywood verwirklichen durften. Dazu zählten Arthur Penn, John Frankenheimer und Sidney Lumet. Sie hatten sich beim Fernsehen ausprobieren und lernen können. Ihre Vorbilder waren aber nicht die Regisseure des „Old Hollywood“, wie William Wyler oder John Ford, sondern europäische Filmemacher, die eine neue Art des Kinos und des Films verkörperten, allen voran die Protagonisten der „Nouvelle Vague“ wie Francois Truffaut oder Jean-Luc Godard. Obwohl sich die Studios mit den Ergebnissen wenig zufrieden zeigten, waren die Filme gedreht worden und mussten damit auch beinahe zwangsläufig veröffentlicht werden. Gerade für die jungen Filmemacher wie Arthur Penn waren es frustrierende Erfahrungen. So wurde sein erster Film „The left handed Gun“ ohne sein Beisein umgeschnitten und

---

<sup>27</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 164

<sup>28</sup>Biskind, Peter: Easy Riders Raging Bulls, 1998, S. 20

<sup>29</sup>Biskind, Peter: Easy Riders, Raging Bulls, 1998, S. 19

bekam ein neues Ende<sup>30</sup>. Trotz der Enttäuschung entstanden weitere Werke, bei Penn zum Beispiel „The Miracle Work“, den er für United Artists drehte und der ihm eine Oscarnominierung einbrachte. Der erste Schritt einer langsamen Erneuerung schien damit geschafft.

In einer anderen Nische der Filmbranche formierte sich eine weitere Gruppe junger Filmemacher. Unter dem Dach von Roger Cormans Produktionsfirma American International Picture (AIP), realisierten junge Filmstudenten ihre ersten Werke. Dabei handelte es sich um sogenannte **Exploitation-Filme**. Gemeint sind Produktionen mit geringem Budget und oftmals lose zusammenhängenden Geschichten, in denen es hauptsächlich um eine Ansammlung von Actioneffekten oder Soft-Porno-Elementen geht. Die AIP konnte ihre Filme unabhängig von den großen Studios verleihen und bildete so eine Art Nebenströmung zur Industrie Hollywoods. Ein großer Vorteil der AIP war, dass sie bereits Anfang und Mitte der sechziger Jahre gezielt ein junges Publikum ansprach und mit diesem Ansatz vernünftige Gewinne machte. Denn laut einer Studie aus dem Jahr 1967 waren rund 48 Prozent der Kinobesucher zwischen 16 und 24 Jahre alt und 74 Prozent zwischen 16 und 40<sup>31</sup>. Was sie im Fernsehen nicht zu sehen bekamen, versuchten die Exploitation-Filme ihnen zu bieten. Ob Gewalt, nackte Haut oder Drogenkonsum.

Bei den Filmen stand weniger die Qualität als die Quantität im Mittelpunkt. Grund dafür war das sogenannte **Saturation-Booking**<sup>32</sup>. Die produzierten Filme wurden innerhalb kurzer Zeit in so vielen Kinos wie möglich gezeigt, damit sie genug Geld einspielten, bis sich herumsprach, dass die Filme nichts taugten<sup>33</sup>. Eine Strategie, die auch die Studios einige Jahre später für sich entdecken sollten und damit einen neuen Abschnitt der Filmgeschichte einleiteten. Dank Roger Corman konnten sich so spätere Regisseure, wie Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich oder Martin Scorsese, ausprobieren. Da der Großteil dieser Nachwuchsfilmemacher von den Filmschulen stammte, hatten sie ein breites theoretisches Film-

---

<sup>30</sup>Harris, Mark: Pictures at a Revolution, 2008, S. 17

<sup>31</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 37

<sup>32</sup>Saturation Booking: (amerik.) flächendeckende Aufführung, Film startet gleichzeitig auf so vielen Leinwänden wie möglich

<sup>33</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 29

wissen erworben und das nicht nur über den amerikanischen, sondern auch über den ausländischen, speziell den europäischen Film. Da einige der unter Corman produzierten Filme von hoher Qualität waren, so wie Peter Bogdanovichs „Targets“ (1969), sollten viele von Cormans Schützlingen bald die Möglichkeit bekommen, Projekte innerhalb des Studiossystems zu realisieren.

### **3.1.2 Veränderungen innerhalb der Studiomauern**

Angeschlagen durch die immer noch wachsenden Verluste, wurden die großen Studios leichte Beute für multinationale Konzerne, die ein Investment in der Unterhaltungsbranche in ihr Portfolio aufnehmen wollten.

Bereits 1959 hatte die Künstleragentur MCA Inc. von Lew Wasserman die Universal Studios übernommen. Ein Umstand, der sich ab Anfang der siebziger Jahre für Universal als Glücksfall herausstellen sollte, da Universal unter Wasserman sensationelle Erfolge feierte. Während die Übernahme Universals, eines der „Three Minor“<sup>34</sup> Studios, noch durch eine Firma geschah, die bereits in der Unterhaltungsindustrie Hollywoods tätig war, kauften sich von nun an branchenfremde Unternehmen in die Filmindustrie ein. Gulf&Western<sup>35</sup>, die bisher ihr Geld mit Versicherungen und Rohstoffen verdiente, erwarb 1966 Paramount Pictures. Nur ein Jahr später kaufte Seven Arts<sup>36</sup> Warner Brothers, United Artists wurde von Transamerica<sup>37</sup> geschluckt und MGM ging an den Medienmogul Douglas Kekorian.

Was zunächst für Besorgnis unter den Filmschaffenden sorgte, sollte sich für das New Hollywood Kino bald als Glücksfall erweisen. Denn im Zuge der Übernahmen wechselten die Entscheidungsträger in den Chefetagen der Studios. Die Firmen, die sich in die Filmbranche eingekauft hatten, waren nicht an der Machart oder den Geschichten der Filme interessiert. Ihr Interesse galt dem Profit. Das erlaubte den Heads of Production<sup>38</sup> der Studios

---

<sup>34</sup>Three Minor Studios: Universal Pictures, United Artists, Columbia Pictures

<sup>35</sup>Gulf&Western: amerikanischer Mischkonzern, seit 1989 als Paramount Communications bekannt.

<sup>36</sup>Seven Arts Productions: gegründet 1957 als Produktionsfirma für Kinofilme

<sup>37</sup>Transamerica: amerikanischer Finanzdienstleister

<sup>38</sup>Head of Production: Produktionsleiter, verantwortlich für alle Produktionen

Freiheiten bei der Stoffauswahl, die noch Mitte der sechziger Jahre undenkbar waren. Zudem markierte es einen Generationenwechsel an der Spitze der Filmstudios. Wie hilfreich dies sein würde zeigt eine Aussage Robert Evans<sup>39</sup>, dem neuen Head of Production bei Paramount seit 1966.

**„The main change has been in the audience. Today people go to see a movie; they no longer go to the movies. We cant depend on habit anymore.“**

– Robert Evans<sup>40</sup>

### **3.1.3 Die Geburt des New Hollywood**

Wenn es einen Film gibt, der den Beginn des New Hollywood Kinos maßgeblich kennzeichnet, dann ist es „Bonnie und Clyde“ (1967)<sup>41</sup>. Als Arthur Penns Gangsterfilm 1967 uraufgeführt wird und im Jahr darauf ein Re-Release bekommt, geht ein Ruck durch die amerikanische Kulturlandschaft. Obwohl der Film zunächst keine Deckung durch Warner Brothers erfuhr, das Studio, das für den Verleih zuständig war, entwickelte er sich auf Grund seiner neuen Ästhetik und Erzählweise zum Erfolg<sup>42</sup>.

Wie deutlich der Film den Umbruch im Kino der sechziger Jahre markiert, lässt sich anhand eines Artikels des Time Magazines vom 8. Dezember 1967 erkennen. Beinahe vorausahnend, welche Entwicklung in den kommenden Jahren folgen sollte und das neue Hollywood ausrufend, heißt es dort:

**„But a segment of the public wants the intellectually demanding, emotionally fulfilling kind of film exemplified by *Bonnie and Clyde*.“**

---

<sup>39</sup> Amerk. Produzent

<sup>40</sup>Time Magazine: The Shock of Freedom in Films, 8. Dezember 1967

<sup>41</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 63;  
sowie: Biskind, Peter: Easy Riders, Raging Bulls, 1998, S. 15

<sup>42</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 62, 63



**„But what matters the most about *Bonnie and Clyde* is the new freedom of its style, expressed not so much by camera trickery as by its yoking of disparate elements into a coherent artistic whole – the creation of unity form in congruity.“<sup>43</sup>**

Des Weiteren beschreibt der Artikel treffend, was ein Großteil der alten Studiobosse, darunter auch Jack Warner, der „Bonnie und Clyde“ aus moralischen Gründen ablehnte und nicht verstand<sup>44</sup>, bis dahin noch immer nicht erkannt hatten. Es hatte eine Veränderung beim Publikum gegeben. Die Zuschauer waren von nun an nicht mehr eine Masse, sondern verschiedene Gruppierungen, mit verschiedenen Interessen und Gesinnungen<sup>45</sup>.

Einen nicht minder bedeutenden Einfluss für die Entstehung des New Hollywood Kinos muss man Dennis Hoppers Film „Easy Rider“ (1969) beimessen. Er entstand nur zwei Jahre später und wurde nicht nur von Kritikern gefeiert, sondern war auch mit seinen 42,5 Mio. Dollar Einspielergebnis, bei Produktionskosten von nur 400.000 Dollar, ein echter Box-Office Hit. Ursprünglich wollten Dennis Hopper und sein Freund und Co-Autor Peter Fonda den Film unter dem Dach der AIP realisieren. Diese lehnte aber ab, da es bereits eine Reihe sogenannter „Biker-Movies“ gab. Bert Schneider und Bob Rafelson übernahmen daraufhin die Produktion mit ihrer Firma Raybert und fanden mit Columbia Pictures ein Studio, das Finanzierung und Verleih sicherte. Durch den unerwarteten Erfolg wurden auch die anderen Studios auf den Film aufmerksam und hofften mit ähnlichen Produktionen einen vergleichbaren Hit zu landen. Mit „Easy Rider“ war schlagartig klar, dass Erfolg nicht länger mit den alten „Production Values“ zu tun hatte, sondern mit originellen Geschichten und einer neuen Art und Weise Filme zu machen. 1969 begann damit eine der seltenen Episoden der Filmgeschichte, in denen Kunst und Kommerz, wenn auch nur für kurze Zeit, eine fruchtbare Symbiose eingingen.

---

<sup>43</sup>Time Magazine: The Shock of Freedom Films, 8. Dezember 1967

<sup>44</sup>DVD „Easy Riders, Raging Bulls“ 2003, Interview Arthur Penn

<sup>45</sup>Time Magazine: The Shock of Freedom in Films, 8. Dezember 1967

### **3.1.4 Die zweite Welle – Die Semi-Independents**

Dass ein Umbruch innerhalb der amerikanischen Filmindustrie begonnen hatte, zeigte besonders die Bereitschaft der Studios nicht mehr die gesamte Produktion eines Films kontrollieren zu wollen, sondern die Herstellung an eigenständige Produktionsfirmen zu geben. Die neue Offenheit war dabei sicherlich das Resultat einer Hilflosigkeit, nicht nur finanziell, denn 1970 hatte die gesamte Branche einen Verlust von 600 Mio. Dollar eingefahren, sondern auch personell. Die Studios hatten weder Kontakt zu den neuen, jungen Filmemachern, noch wussten sie, wie man an sie herankam. Die Produktionsfirmen, oftmals Zusammenschlüsse aus jungen Independent-Filmemachern und Schauspielern, hatten hingegen das Problem, ihre Werke nicht ohne Hilfe der Studios in die Kinos zu bringen, da ihnen die Verleih-Strukturen fehlten.

So entstanden ab 1969 Zusammenschlüsse von sogenannten semi-independent Produktionsfirmen und den Hollywoodstudios, die darauf hofften, dass jeder neue gemeinsame Film der nächste „Easy Rider“ würde. Mit dieser Hoffnung schloss auch die Columbia einen Vertrag mit der neuen Produktionsfirma von Bert Schneider und Bob Rafelson, der BBS. Die beiden stellten innerhalb des New Hollywood Kinos eine besondere Rolle dar. Als ersten war es ihnen, dank des Erfolgs von „Easy Rider“ gelungen, eine Brücke zwischen dem New Hollywood und dem Old Hollywood-Establishment zu schlagen.

Gemeinsam mit ihren Freunden und Bekannten, darunter auch Namen wie Jack Nicholson, Peter Bogdanovich oder Henry Jaglom, produzierten sie eine Reihe von Filmen, die dem New Hollywood Kino ein Gesicht gaben, ohne dabei große finanzielle Erfolge gewesen zu sein. Dazu zählen Filme wie „Five Easy Pieces“ (1970), „The Last Picture Show“ (1971) oder „The King of Marvin Gardens“ (1972). Ihr Ansatz des Filmemachens gründete auf der Idee des Autoren-Kinos, wie folgende Aussage von Bert Schneider treffend belegt:

**„We do not care what the story content of a film is, who the stars are, or if there are stars involved. We are concerned only with who is**

**making the film. If his energy and personality projects something unique, he is given the freedom and help to express himself.“**

**– Bert Schneider<sup>46</sup>**

Auch andere Semi-Independents versuchten ihr Glück. Francis Ford Coppola, der dank seiner Zeit unter Roger Corman bei Warner Brothers eine Chance als Regisseur bekommen hatte, gründete zusammen mit seinem Freund George Lucas die Produktionsfirma American Zoetrope. Coppola träumte von der Realisierung eigener Stoffe und dem Aufbau eines eigenen Studios. Doch die Symbiose aus Kunst und Kommerz, die in diesen Zusammenschlüssen Form angenommen hatte, endete bereits Anfang der siebziger Jahre. Nachdem die Erfolge bei der BBS nach nur sechs Filmen ausblieben und American Zoetrope durch George Lucas „THX 1138“<sup>47</sup> (1971) bei Warner Brothers in Ungnade gefallen war, kündigten die Studios die Verträge. Auch ihr Versuch innerhalb der Studios selbst die „Youthfilms“ zu entwickeln und zu produzieren, wofür Warner Brothers und Universal extra Abteilungen mit jungen Filmschulabsolventen eingerichtet hatten, blieb ohne Erfolg. Was für die Beteiligten des New Hollywood Kinos ein herber Schlag war, sahen die Verantwortlichen in den Studios relativ beruhigt.

### **3.1.5 Die dritte Welle – Beginn des Blockbusters**

Seit 1971 hatten sich nicht nur die Verluste in Grenzen gehalten, sondern es gab auch eine Reihe an Erfolgen unter den hauseigenen Produktionen zu vermelden. Besonders Paramount konnte mit Filmen wie „Love Story“<sup>48</sup> (1970) und „Chinatown“<sup>49</sup> (1974) hohe Umsätze erzielen und mit dem Film „Der Pate“ (1972) sogar den bis dahin erfolgreichsten Film aller Zeiten produzieren. Dieser Titel sollte nur drei Jahre später an einen anderen Film übergehen, dessen Erfolg in jener Zeit, wenn auch unbewusst, von Universal

---

<sup>46</sup>Bert Schneider in: Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 83

<sup>47</sup>George Lucas, Warner Brothers, 1971

<sup>48</sup>Arthur Hiller, Paramount Pictures, 1970

<sup>49</sup>Roman Polanski, Paramount Pictures, 1974

und 20<sup>th</sup> Century Fox vorbereitet wurde. Mit den „Disaster-Movies“, darunter Filme wie „Airport“<sup>50</sup> (1970), „The Poseidon Adventure“<sup>51</sup> (1972) und „The Towering Inferno“<sup>52</sup> (1974), machten sie solide Gewinne und trugen mit dazu bei, dass Hollywood ab 1972 wieder schwarze Zahlen schrieb. Profitieren sollte davon später Steven Spielbergs „Der weiße Hai“ der auch den Höhepunkt der Reihe markieren würde.

Die Anhänger des New Hollywood, die jetzt einen Zugang und einen Platz im Studiosystem hatten, waren nun in der Lage, wenn auch nicht mehr ganz so frei wie mit den semi-independent Produktionen, eigene Filme zu machen. Francis Ford Coppola mit „Der Pate“ (1972), Martin Scorsese mit „Hexenkessel-Mean Streets“ (1973), George Lucas mit „American Graffiti“ (1973), William Friedkin mit „Der Exorzist“ (1973) und Steven Spielberg mit „Sugarland Express“ (1974).

Damit etablierte sich eine neue Gruppe junger Regisseure. Sie hatten dank der Bewegung des New Hollywood ihre Chance bekommen, wenn gleich sie auch nicht zwangsläufig die Ideale und Ansichten ihrer Wegbereiter teilten. Diese neue Generation des New Hollywood, oftmals auch als „Movie-Brats“<sup>53</sup> bezeichnet, waren viel stärker durch das Fernsehen ihrer frühen Kindertage geprägt als durch die ausländischen Filme, die in den Kunst-Kinos gezeigt wurden. Durch ihr Filmstudium waren sie zwar in Kontakt mit dem Neo-Realismus<sup>54</sup> aus Italien und der Nouvelle Vague<sup>55</sup> in Frankreich gekommen, spürten aber auch eine große Faszination für die Leinwandepen Hollywoods aus den fünfziger und sechziger Jahren. Ihre Vorbilder waren nicht mehr ausschließlich Rossolini,

---

<sup>50</sup>George Seaton, Universal Pictures, 1970

<sup>51</sup>Ronald Neames, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1972

<sup>52</sup>John Guillermin, 20<sup>th</sup> Century Fox/Warner Brothers, 1974

<sup>53</sup>Brats: (amerik.) Gören, meint Gruppe von Filmemachern, meist ausgebildet an Filmschulen, die ihre ersten Filme während der New Hollywood Bewegung machten

<sup>54</sup>Auch „Italienischer Neo-Realismus“ genannt; filmgeschichtlicher Abschnitt zwischen 1943 bis 1954 in Italien, realitätsnahe, gesellschaftliche Probleme zeigende Filme

<sup>55</sup>Nouvelle Vague: Franz. Neue Welle, Bewegung in französischer Kinolandschaft seit Mitte der 50er Jahre, die neue Technik und Erzählmuster entwickelte, gegen das etablierte Kino der Zeit

Godard und Truffaut, sondern auch David Lean, Howard Hawks und John Ford.

Und damit sollte das „Old Hollywood“, gesehen aus den Augen der jungen Filmemacher, das Ende des New Hollywood Kinos besiegeln. Die Filme, welche die Renaissance des Blockbusters begründen sollten, wie „Der Weiße Hai“ und „Krieg der Sterne“ stammten dann auch von zwei Regisseuren, die ihre Karriere den Umwälzungen innerhalb der Filmindustrie durch das New Hollywood zu verdanken hatten: Steven Spielberg und George Lucas läuteten damit eine neue Episode in der Filmgeschichte ein und schlossen das Kapitel New Hollywood.

Was in den Jahren nach 1975 folgte, waren Nachzügler jener Bewegung wie Martin Scorseses „Taxi Driver“ (1976), Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now“ (1979) oder Michael Ciminos „The Deer Hunter“ (1978).

### **3.2 Definition des New Hollywood**

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Definition des New Hollywood Kinos bezieht sich auf zwei Ebenen. Zum einen sind da die Merkmale im Film, also visuelle Techniken und Eigenheiten jener Filme. Zum anderen muss man aber auch die nicht visuellen Besonderheiten, wie die Dramaturgie und die neue Rolle des Regisseurs beachten.

#### **3.2.1 Visuelle Besonderheiten und Merkmale des New Hollywood**

Einen bestimmten, dem New Hollywood Kino zuzuschreibenden Stil gibt es nicht. Allein die Fülle an verschiedenen Regisseuren, alle mit dem ihnen eigenen Stil, lässt eine Verallgemeinerung nicht zu. Und dennoch gibt es gewisse Aspekte, die sich in den Werken, wenn auch nicht aller, dann zumindest vieler Filmemacher jener Zeit, wiederfinden.

Den größten Einfluss auf die visuelle Erzählweise hatte sicherlich die Entwicklung einer neuen Handkamera Ende der fünfziger Jahre - der Arriflex<sup>56</sup>. Sie war wesentlich leichter und handlicher

<sup>56</sup>Arriflex: Handkamera der Firma Arri, seit 1953 Modell 35 II A (SyncSound), das eine parallele Tonaufnahme, synchron zum Bild ermöglicht

als alle bis dahin bekannten Filmkameras. Somit ließ sich schnell und unkompliziert drehen und die wackeligen und scheinbar willkürlichen Aufnahmen finden sich in zahlreichen Filmen des New Hollywood Kinos als Stilmittel wieder. So etwa in der Eröffnungssequenz von „Die Reifeprüfung“ (1967), aber auch zahlreiche Male im Road-Movie „Easy Rider“. Vorreiter für dieses Stilmittel war, wie für so viele Neuerungen im New Hollywood Cinema, die Nouvelle Vague. Schon 1959 nutzte Jean-Luc Godard die Arriflex in seinem Film „Außer Atem“ (1959).

Um Nähe zu den Figuren zu schaffen, um die es von nun an mehr ging als um den Plot (vgl. 3.3.2.), setzen die Filmemacher häufig Nah- und Großaufnahmen ein<sup>57</sup>. Weitere technische Änderungen, wie auffällige Zooms, die den Blick des Zuschauers lenken sollen, Doppelbelichtungen oder Reißschwenks sind die wohl deutlichsten Innovationen. Was aus heutiger Sicht dem Zuschauer lange nicht mehr unbekannt ist, war in den sechziger und siebziger Jahren ein Kontrast zum klassischen amerikanischen Kino. Denn hier galt immer die Devise, es dem Zuschauer so einfach wie möglich zu machen, der Handlung folgen zu können. Die Erzählformen blieben demnach sehr ähnlich. Obwohl viele Regisseure des Neuen Hollywoods auf die erwähnten Stilmittel zurückgriffen, erzählten sie ihre Geschichten in aller Regel trotzdem nach den visuellen Regeln des klassischen Kinos. Und so lässt sich, abgesehen von den oben erwähnten Elementen, kein durchgängiger Stil erkennen. Viele Regisseure nutzten die Freiheit jener Tage um sich auszuprobieren. Nicht jede Innovation machte Sinn, und so tauchten Stilmittel des letzten Films nicht im nächsten auf.

### **3.2.2      *Non-visuelle Merkmale des New Hollywood***

Während sich die visuellen Eigenheiten des Neuen Hollywoods auf einige wenige Merkmale beschränken, sind die non-visuellen Veränderungen des neuen amerikanischen Kinos sehr viel deutlicher. Der wahrscheinlich weitreichendste Aspekt der Bewegung war die „Auteur-Theorie“<sup>58</sup>. Im klassischen amerikanischen Kino war der

---

<sup>57</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 340, 341

<sup>58</sup>Auteur-Theorie: auteur (frz.) Autor; Filme werden aus Sicht und dem Weltverständnis des Regisseurs erzählt, tragen so seine Handschrift; Ziel ist es, Filme auf originelle, Konventionen sprengende Art und Weise zu erzählen

Regisseur bis dahin derjenige, der die Dreharbeiten leitete. Er kam zu Drehbeginn dazu und filmte, einfach ausgedrückt, das Drehbuch ab. Wie man Szenen inszenierte hatte er meist als Regieassistent und eins zu eins von seinem Vorgänger übernommen. Die Auflösung einer Szene unterlag den klassischen Regeln und lief immer nach dem gleichen Muster ab. Mit dem Schnitt und der Endfertigung des Films hatte er in aller Regel nichts mehr zu tun. Die großen amerikanischen Regisseure des „Golden Age“ wie Howard Hawks oder John Ford, die bedeutende Werke der Filmgeschichte erschufen, sahen sich selbst als Angestellte, die da waren um Unterhaltung zu produzieren<sup>59</sup>. Der Produzent war zu jener Zeit die Person, die eine Produktion von Anfang bis Ende begleitete und wichtige Entscheidungen traf. Doch das New Hollywood beanspruchte, wie die Auteurs der Nouvelle Vague, dass der Regisseur den bedeutendsten Einfluss auf jeden Film haben sollte. Damit verbanden die Franzosen die These, dass ein Film erst dann etwas besonderes und eigenes werden könne, wenn er konsequent aus der subjektiven Sicht des Regisseurs gemacht werde<sup>60</sup>. Was nicht zwangsläufig bedeutete, dass der Regisseur auch Drehbuchautor des Films sein musste. Vielmehr meinte die Theorie, Filme sollten von nun an nicht mehr die Handschrift eines Studios tragen, sondern die der Regisseure. Dass sich die konservativ geführten Studios darauf einließen, darf zu Recht als eine der größten Errungenschaften des New Hollywood Kinos betrachtet werden.

Eine weitere große Änderung ergab sich auch für den Kern der erzählten Geschichten. Filme des alten Hollywood waren Plot-Driven: alles ordnete sich, inklusive der Figuren, der Geschichte unter. Auch bedingt durch die Auteur-Theorie und den damit sehr subjektiven Geschichten, waren die Filme des New Hollywood Kinos eher Character-Driven. Oftmals wurde nicht mehr wie im klassischen Kino aus einer auktorialen Perspektive erzählt, bei der sich die Erzählhaltung so im Hintergrund hält, dass sie den Verlauf der Geschichte nicht stört, sondern aus Sicht der Figuren. Das Reagieren der Protagonisten auf ihr Umfeld und auf Situationen, denen sie begegnen, war dabei wichtiger als der klassische Plot mit sei-

---

<sup>59</sup>Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls*, 1998, S. 15

<sup>60</sup>Grob, Norbert: *Nouvelle Vague*, 2006, S. 49, 50

nen Wendepunkten und Spannungselementen<sup>61</sup>. Beste Beispiele für dieses scheinbar unmittelbare, fast dokumentarische Erzählen sind die Filme „Easy Rider“ (1969) oder „Medium Cool“ (1969) von Haskell Wexler. Um nicht eine Geschichte zu erzählen, sondern von einer Person, verlor auch das klassische Happy-End seine Bedeutung und Berechtigung im New Hollywood Cinema. Wenn die Protagonisten am Ende von „Easy Rider“ erschossen werden, gibt es kein anderes Ende als dieses. Noch weniger spektakulär ist das Ende von Bob Rafelson „Five Easy Pieces“ (1970), in dem Jack Nicholsons Figur statt zu seiner Freundin ins Auto zu steigen, mit einem LKW-Fahrer wegfährt. Diese plötzlichen, unmittelbaren und oftmals auch austauschbaren, also offenen Enden, denn die Erzählung hätte auch an jedem anderen Punkt aufhören oder über das gezeigte Ende hinausgehen können, sind charakteristisch für das Erzählen im New Hollywood. Ein Happy-End war nun kein Muss mehr und blieb somit auch eine Ausnahme in den Filmen des neuen Hollywood Kinos.

**„Im neuen Hollywood scheint die Ziellosigkeit der Protagonisten ihre Entsprechung in einer ziellosen Dramaturgie gefunden zu haben.“**

**– Lars Dammann<sup>62</sup>**

Dammanns Zitat impliziert bereits eine weitere Charakteristik der Geschichten im New Hollywood. Mit der Ziellosigkeit der Protagonisten, wobei die Zielorientierung der Hauptfigur eigentlich das Fundament des klassischen dramaturgischen Erzählen bildet, beschreibt Dammann bereits die Figuren des New Hollywood Kinos – die Antihelden<sup>63</sup>. Sie sind nicht mehr die klassischen Kinohelden, die jede Situation beherrschen und meistern, sondern Figuren, denen Makel anheften, zum Beispiel Clydes Impotenz (vgl. „Bonnie und Clyde“), oder Joe Bucks lächerliches Cowboykostüm (vgl. „Asphaltcowboys“). Die Protagonisten scheinen plötzlich der Realität zu entspringen, kämpfen mit Daseinskrisen, den gesellschaftli-

---

<sup>61</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 332, 333, 335

<sup>62</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 332

<sup>63</sup>Antiheld: ein mit Fehlern und Makeln ausgestatteter Protagonist, der durch diese Eigenschaften Empathie erzeugt



chen Normen und dem Alltag, ebenso wie ein Großteil des jungen Publikums zu jener Zeit. Vorbild auch hierfür war das französische Kino, in dessen Filmen von Menschen erzählt wurde, von ihren kleinen Hoffnungen, ihren heimlichen Träumen und ihren alltäglichen Niederlagen<sup>64</sup>.

Dieses „Leben einfangen“ wurde durch einige weitreichende Änderungen in der Produktion der Filme verstärkt. Während im Old Hollywood beinahe alles im Studio gedreht wurde, kehrten die Filmemacher des New Hollywood dieser perfekten, klinisch-reinen Welt der Sets den Rücken und drehten den Großteil ihrer Filme „on Location“. Auch die Arbeit mit den Schauspielern veränderte sich. Um möglichst authentische Situationen abzubilden, ließen Regisseure wie Arthur Penn ihre Darsteller auf der Grundlage des Drehbuchs improvisieren.

Neben der Erzähltechnik und den Neuerungen bei der Produktion, lassen sich auch immer wiederkehrende Motive in den Werken des New Hollywood Cinemas entdecken. An erster Stelle ist sicherlich das Motiv der Suche nach Freiheit anzuführen, die Grundlage und Bedürfnis so vieler Filmfiguren aus den Werken jener Zeit ist. Ob „Bonnie und Clyde“, „Easy Rider“, „Die Reifeprüfung“, „Asphaltcowboy“, „Five Eays Pieces“ oder „THX 1138“, die Protagonisten aller dieser Werke sind auf der verzweifelten und oftmals erfolglosen Suche nach Freiheit und einem Platz in der Gesellschaft. Weitere häufige Motive sind Sexualität (vgl. „Die Reifeprüfung“, „Asphaltcowboys“), Drogenkonsum (vgl. „Easy Rider“, „Zabriskie Point“) oder Kritik an den Staatsgewalten und dem Establishment (vgl. „Bonnie und Clyde“, „Zabriskie Point“).

---

<sup>64</sup>Grob, Norbert: Nouvelle Vague, 2006, S. 52

### **3.3 Gesellschaft in der Phase des New Hollywood**

Der Aufstieg und Fall des New Hollywood Kinos ist eng mit den gesellschaftlichen Entwicklungen in den Jahren von 1967 bis 1975 verbunden.

**„Creative moments in film history often take place in periods of social and political conflict.“**

**– Peter Lev<sup>65</sup>**

Der Großteil des Publikums, der für den Erfolg und die Beliebtheit der New Hollywood Filme verantwortlich war, war die Baby-Boomer-Generation. Diese Gesellschaftsschicht bildete damit Ende der Sechziger auch den Kern der Studentenproteste gegen Vietnam und die Rassentrennung. Doch trotz der Proteste an über 200 Universitäten in den gesamten USA, änderte sich an dem verlustreichen Krieg in Vietnam nichts.

Der Tod von Martin Luther King im April 1968 führte zudem zu Unruhen und Protesten in den Ghettos vieler amerikanischer Großstädte. Nachdem der Hoffnungsträger vieler junger Bürger, Robert Kennedy, im Juni 1968 erschossen wurde, begann auch der Glaube an ein gerechtes Amerika zu schwinden. Mit der Wahl von Richard Nixon setzten die Bürger von nun an auf eine vermeintlich neue, wenn auch rechtsgerichtete Politik. Doch auch Richard Nixon änderte nichts an der Vietnampolitik und so kam es bei Protesten 1970 sogar zu Toten unter den Aufständischen. Am Ende konnte sich also doch immer der Staat durchsetzen und damit seine Politik. Es machte sich nicht nur große Ernüchterung, sondern auch eine Hilflosigkeit breit, die dazu führte, dass sich die Baby-Boomer-Generation aus den Protesten zurückzog. Denn auch demographisch hatte sich mit dem neuen Jahrzehnt etwas geändert. Ein Großteil der Nachkriegsgeneration war mittlerweile aus dem Studentenalter heraus und begann ins Berufsleben einzusteigen. Damit änderte sich auch die Perspektive zahlreicher junger Menschen. Im Angesicht der Wirtschaftskrise, in der sich die USA An-

---

<sup>65</sup>Lev, Peter: American Films of the 70's, 2000, S. 17

fang der siebziger Jahre befand, ging es von nun an darum, die eigene Existenz, die zuvor noch von den meist gutsituierten Eltern aus der Mittelschicht finanziert worden war, zu sichern.

Die Protestbewegung zog sich also zurück in ein bürgerliches Leben. In den folgenden Jahren war ein Trend zur Selbsterkenntnis zu erkennen, mit dem eine größere Spiritualität und ein gesteigertes Interesse an Religion einherging<sup>66</sup>. Plötzlich war die Realität im Amerika der siebziger Jahre ernst und anstrengend. Die Ölkrise, ein nicht zu gewinnen scheinender Krieg und die Watergate-Affäre beschädigten das Selbstverständnis vieler Amerikaner. Filme, die sich nun gegen den Staat und die Gesellschaft auflehnten, schienen von nun an unangebracht. Die Zeiten des New Hollywood waren durch den Abschwung der Protestkultur gezählt.

---

<sup>66</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 135

## **4 „Der weiße Hai“ als Film**

Originaltitel:	Jaws
Produktion:	Zanuck/Brown für Universal Pictures
Regie:	Steven Spielberg
Buch:	Peter Benchley und Carl Gottlieb
Buchvorlage:	Jaws von Peter Benchley
Kamera:	Bill Butler
Schnitt:	Verna Fields
Musik:	John Williams
Darsteller:	Roy Scheider, Richard Dryfuss, Robert Shaw, Lorraine Gary, Murray Hamilton
Länge:	124 min
Format:	Technicolor
Erscheinungsjahr:	1975

### **4.1 Inhalt**

Der Badeort Amity an der amerikanischen Ostküste bereitet sich wie jedes Jahr auf die Tourismus Saison vor. Doch am Strand wird eine von einem Hai getötete Schwimmerin gefunden. Polizeichef Martin Brody will daraufhin die Strände der Stadt schließen. Aber sowohl Bürgermeister Vaughn als auch die Verwaltung von Amity sprechen sich dagegen aus. Der Angriff wird als Bootsunfall vertuscht. Erst der nach Amity gerufene Meeresbiologe Matt Hooper bestätigt, dass es sich tatsächlich um den Angriff eines weißen Hais handelt. Dennoch ist die Angst, dass die Touristen und damit das Geld ausbleiben, zu groß und so geht die Stadt das Risiko ein und schließt die Strände nicht. Trotz einer Überwachung der Badezonen sterben drei weitere Menschen durch den Hai. Brody fühlt sich verantwortlich und endlich lenkt auch der Bürgermeister ein und heuert den Haijäger Quint an. Gemeinsam mit Brody und Hooper macht er sich mit seinem Boot, der Orca, auf, den Hai zu finden und zu töten.

Es dauert nicht lange bis sie das Tier aufgespürt haben. Der Hai erweist sich aber als viel raffinierter als gedacht und kann sich den Tötungsversuchen der Männer widersetzen. Außerdem kämpf-

fen die drei noch mit anderen Problemen. Während Brody wasserscheu ist, hegen Hooper und Quint eine große Abneigung gegeneinander, was immer wieder zu Streit führt. Als Quint den Motor der Orca zerstört und das Schiff ziellos umhertreibt, haben die drei nur noch eine Möglichkeit den Hai zu töten. Mit Hilfe eines Hai-Käfigs will Hooper dem Tier eine Gifteinjektion verabreichen. Doch der Fisch greift den Käfig an und zerstört ihn, sodass Hooper nur knapp davon kommt, das Gift aber verliert. Als nächstes attackiert der Hai auch die Orca und beschädigt sie so stark, dass das Schiff zu sinken beginnt. Quint fällt daraufhin dem Hai zum Opfer. Der wasserscheue Brody ist nun auf sich allein gestellt und schafft es, den Hai mittels einer Pressluftflasche in die Luft zu sprengen. Gemeinsam mit Hooper macht sich der Polizeichef schwimmend auf den Weg nach Hause.

## **4.2 Die Entstehung**

Die Produktion von „Der weiße Hai“ kann mit Recht als kompliziert bezeichnet werden. Statt der geplanten 55 Drehtage, fiel die letzte Klappe erst nach 159 Tagen. Das Budget stieg von kalkulierten 3,5 Mio. auf über 12 Mio. Dollar<sup>67</sup>. Der Film basiert auf dem 1971 erschienen Buch von Autor Peter Benchley. Als die beiden Produzenten David Brown und Richard Zanuck die Vorabdrucke lasen, kauften sie die Rechte ohne sich zunächst Gedanken über die Umsetzung zu machen. Mit den Rechten in der Schublade machten sich Brown und Zanuck auf die Suche nach dem passenden Regisseur, wobei Steven Spielberg, mit dem sie zuvor gute Erfahrungen bei ihrer Produktion „Sugarland Express“(1973)<sup>68</sup> gemacht hatten, nur die zweite Wahl war. Obwohl Spielberg damals erst 26 Jahre alt war, hatte er sich bereits einen Namen mit dem TV-Film „Duell“ gemacht. Anders als viele seiner Freunde, darunter Regisseure wie Brian De Palma, Martin Scorsese, John Millius und George Lucas, hatte Spielberg über ungewöhnliche Wege mit Anfang zwanzig schon seinen ersten Vertrag als Fernsehregisseur bei Universal bekommen. Dank seines Kurzfilms „Amblin“ waren Studio-boss Lew Wasserman und Geschäftsführer Sid Sheinberg auf sein Talent aufmerksam geworden. Während seine Freunde im Inde-

---

<sup>67</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 573

<sup>68</sup>Steven Spielberg, Universal Pictures, 1973

pendentfilm mit kleinem Budget und beinahe unter Ausschluss der Öffentlichkeit lernten, hatte Spielberg sofort alle Möglichkeiten einer Studioproduktion. Anders als viele Filmschaffende in seinem Alter hegte er demnach keine Verachtung gegenüber den Studios, sondern war schon als Kind Bewunderer der klassischen Hollywood-Produktionen.

Das Genre der Disaster-Movies, zu denen man auch „Der weiße Hai“ zählen darf, war Anfang der Siebziger beinahe eine Art Erfolgsgarantie. Mit geradlinigen Mainstreamfilmen wie „Airport“<sup>69</sup>(1969) oder „Earthquake“<sup>70</sup>(1974) waren respektable Erfolge erzielt worden. Außerdem hatte auch das Genre des Horrorfilms durch William Friedkins Erfolg mit „Der Exorzist“ (1973) eine Wiederbelebung erfahren. Die Voraussetzungen schienen demnach nicht schlecht. Nach einigen Drehbuchfassungen, unter anderem von Benchley selbst, entstand noch während der Dreharbeiten eine Fassung, die ein Zusammenspiel aus Benchleys Entwurf, der Mitarbeit von Dramaturg Carl Gottlieb, Howard Sackler und Steven Spielberg war. Bereits die Besetzung der Hauptrolle war kompliziert, denn weder Lee Marvin, noch Sterling Hayden wollten den Part von Quint übernehmen und auch Richard Dryfuss musste erst überzeugt werden. Im Nachhinein betrachtet ist es aber sicher auch der hervorragenden Besetzung zu verdanken, dass der Film ein Erfolg wurde. Viel besser als das Casting verliefen auch die Dreharbeiten nicht. Während die Hai-Attrappen mehrmals untergingen, brachte auch das Wetter den Produktionsplan durcheinander. Die Tatsache, dass der Hai erst recht spät und jeweils nur kurz im Film zu sehen ist, ist laut Spielberg den nur unregelmäßig funktionierenden Hai-Dummies zu verdanken<sup>71</sup>. Der Schockeffekt beim Auftauchen des Hais verstärkte sich allerdings durch die ungeplant seltenen Auftritte des Fisches.

Etwas einfacher gestaltete sich dagegen die Postproduktion. Zudem kam nun die Musik von John Williams hinzu, die die Anwesenheit des Hais unterstreicht, die Stimmung verstärkt und den Film so bereicherte. Spielberg maß dem Soundtrack sogar so

---

<sup>69</sup>George Seaton, Universal Pictures, 1969

<sup>70</sup>Mark Robson, Universal Pictures, 1974

<sup>71</sup>DVD „Der weiße Hai – Anniversary Edition“, 2000, Interview mit Steven Spielberg

große Bedeutung zu, dass er äußerte, der Film wäre ohne die Musik nur halb so erfolgreich gewesen<sup>72</sup>. Bereits bei der ersten Vorführung vor einem Testpublikum in Dallas, wurde den Produzenten Brown und Zanuck klar, dass sich die Mühe und die harte Arbeit gelohnt hatte. Obwohl Testvorführungen bis dahin selten waren und ihnen kaum Bedeutung beigemessen wurde, sollte dieser Teil der Arbeit einen wesentlichen Grundstein für den Erfolg von „Der weiße Hai“ bilden.

### **4.3 Die Vermarktungsstrategie – Geburt des neuen Blockbusters**

In der Filmgeschichte markiert „Der weiße Hai“, wie bereits in Kapitel drei angesprochen, einen bedeutenden Umbruch. Neben den erzählerischen und visuellen Neuerungen, wie dem enormen tricktechnischen Aufwand, was Bau und Einsatz der Hai-Attrappen anging, war es aber besonders die Vermarktung von Steven Spielbergs Film, die für den Beginn einer neuen Epoche in der amerikanischen Filmgeschichte sorgte. Gute und unterhaltsame Filme konnten zu jener Zeit durchaus viel Geld einspielen. Ein Rekordergebnis wie bei „Der weiße Hai“ wurde aber erst durch die aufwändige und neue Vermarktung möglich. Dem Filmemachen kam neben der Vorproduktion, den Dreharbeiten und der Nachbearbeitung also ein zusätzlicher Arbeitsschritt hinzu: Die Vermarktung.

Die Zuschauer der beiden ersten Testvorführungen in Dallas und Long Beach waren begeistert, was zum einen die Produzenten dazu bewog, zu überlegen, mit welchen Mitteln man den Film auch außerhalb der Kinos bewerben konnte und zum anderen das Studio veranlasste, das Werk groß herauszubringen. Eine bis dahin unglaubliche Summe von 700.000 US-Dollar wurde für TV-Werbung<sup>73</sup> ausgegeben. Zudem wurde von der PR-Abteilung des Studios jeder tatsächliche Haiangriff als Meldung an die Nachrichten gegeben. Bis zu diesem Zeitpunkt galt das Fernsehen noch immer als Konkurrenz und Kinofilme wurden kaum im TV beworben. Doch der Erfolg von Columbia Pictures, deren Film

---

<sup>72</sup>DVD „Der weiße Hai – Anniversary Edition“, 2000, Interview mit Steven Spielberg

<sup>73</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 573

„Breakout“<sup>74</sup> (1975) mit Charles Bronson, dank Fernsehwerbung gute Einnahmen erzielte, bewegte auch die Verantwortlichen bei Universal es mit dieser Werbestrategie zu versuchen.

Lew Wasserman selbst ordnete das „Saturation booking“ an (vgl. 3.1.1.), sodass „Der weiße Hai“ am 20. Juni 1975 auf 1200 Kineleinschaltungen zu sehen war. Die Platzierung von Hintergrundberichten über die Entstehung des Films und die Reportagen über Haie sorgten dafür, dass immer mehr Menschen den Film sehen wollten. Universal hatte es geschafft, den Film zum allgemeinen Gesprächsthema in diesem Sommer zu machen, dem sich fast niemand entziehen konnte. Auch der Zeitpunkt der Veröffentlichung, mitten im Sommer zur Badesaison, war perfekt. Dabei hätte der Film nach ursprünglichem Plan schon Ende 1974 erscheinen sollen, was durch die Verzögerungen der Dreharbeiten aber unmöglich wurde<sup>75</sup>. Dank „Der weiße Hai“ entdeckten die Studios aber die Sommermonate als die, neben Weihnachten, potenziell erfolgversprechendste Saison. Damit war der Begriff des **Sommerblockbusters** geboren. Das Produzenten-Duo Zanuck und Brown kümmerte sich derweil um das Merchandising. Obwohl „Der weiße Hai“ nicht annähernd so viel Geld durch Merchandising einspielte, wie zwei Jahre später die „Star-Wars“-Artikel, war die Liste an Produkten trotzdem lang. Von Cola-Bechern, über T-Shirts, bis hin zu Aufklebern und Schlüsselanhängern – die Zuschauer wollten einen Teil des Films mit nach Hause nehmen. Eine für die Studios neue Entwicklung zeichnete sich außerdem an der Kinokasse ab. Eine Vielzahl an Menschen sah sich den Film nämlich sogar mehr als einmal an, was die Einnahmen weiter in die Höhe trieb. Über Monate hinweg blieb „Der Weiße Hai“ damit an Platz eins der Box-Office Liste und wurde mit mehr als 67 Mio. Zuschauern in den USA und 280 Mio. US-Dollar Einspielergebnis zum bis dahin erfolgreichsten Film aller Zeiten<sup>76</sup>.

Insgesamt bedienten sich die Verantwortlichen aber keiner grundlegend neuen Vermarktungsstrategie. Das Saturation-Booking hatte bereits Roger Corman in den frühen Sechzigern für seine Exploitation-Filme genutzt, während der Einsatz gezielter TV-

---

<sup>74</sup> Tom Gries, Columbia Pictures, 1975

<sup>75</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 573

<sup>76</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 531



Werbung von Columbia Pictures getestet wurde. Doch die Kombination aus Geld, sowohl für ein großes Filmbudget, als auch für aufwändiges Marketing, einem unterhaltsamen Film und dem richtigen Veröffentlichungszeitpunkt, machte den Film zu dem Erfolg, den er bis heute darstellt. Roger Corman formulierte dies folgendermaßen:

**„When I saw Jaws, I thought oh, oh. These guys understand what I and my contemporaries are doing and they have the money and the talent and skill to do them bigger and better.“**

**– Roger Corman<sup>77</sup>**

---

<sup>77</sup>DVD „Easy Riders, Raging Bulls“, 2003, Interview mit Roger Corman

## **5 Bonnie und Clyde als Film**

Originaltitel:	Bonnie and Clyde
Produktion:	Warren Beatty, Tatira-Hiller Production für Warner Brothers
Regie:	Arthur Penn
Buch:	David Newman und Robert Benton
Kamera:	Burnett Guffey
Schnitt:	Dede Allan
Musik:	Lester Flatt
Darsteller:	Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman, Michael J. Pollard, Estelle Parsons
Länge:	111 Min
Format:	Technicolor
Erscheinungsjahr:	1967

### **5.1 Inhalt**

Bei dem Versuch ein Auto zu stehlen wird der gerade aus dem Gefängnis entlassene Clyde Barrow von der jungen Kellnerin Bonnie Parker erwischt. Zwischen den beiden entwickelt sich schnell eine gegenseitige Anziehung. Als Clyde Bonnie mit dem Überfall eines Lebensmittelladens beeindrucken will, der Versuch aber scheitert, fliehen die beiden zusammen. Aus der Zuneigung wird Liebe, die aber zunächst platonisch bleibt, da Clyde impotent ist. An einer Tankstelle lernen sie den Mechaniker C.W. Moss kennen, der von nun an zu ihnen gehört. Um über die Runden zu kommen, überfallen sie eine Bank. Auf der Flucht erschießt Clyde dabei aber einen Bankangestellten. Von nun an werden sie von der Polizei gejagt. Da sie bei ihren Überfällen aber nie Zivilisten töten oder bestehlen, werden sie für die Bevölkerung zu einer Art Helden, da sie den Banken das Geld stehlen, dass diese den Menschen zuvor gestohlen haben.

Zu der bis dahin dreiköpfigen Bande stoßen dann auch Clydes Bruder Buck und dessen Frau Blanche. Zu fünft leben sie nun im Untergrund, wechseln regelmäßig ihre Verstecke und sind auf der

Hut. Doch eines ihrer Verstecke fliegt auf und die Fünf können nach einer blutigen Schießerei erneut entkommen. Als ihnen der aggressive Sheriff Hamer auf die Schliche kommt und sie verfolgt, stirbt bei dem anschließenden Schusswechsel Clydes Bruder Buck und Blanche verliert ihr Augenlicht. Zu dritt flüchten sich Bonnie, Clyde und Moss zu dessen Vater. In diesem zunächst sicheren Versteck erleben Bonnie und Clyde einige unbeschwerte Momente und zum ersten Mal können sie sich auch körperlich lieben. Doch C.W. Moss' Vater traut den beiden nicht und will seinen Sohn vor dem Gefängnis bewahren, sodass er mit dem Sheriff einen Deal schließt: Er liefert ihm das Gangster-Pärchen und sein Sohn kommt ohne Strafe davon. Auf dem Weg aus der Stadt zurück in ihr Versteck geraten Bonnie und Clyde in den geplanten Hinterhalt. Moss' Vater hat auf der Landstraße eine Panne vorgetäuscht und das Paar steigt aus dem Auto um ihm zu helfen. In diesem Moment werden sie von einer Gruppe versteckter Polizisten in einem Kugelhagel niedergeschossen.

## **5.2 Die Entstehung**

Die beiden jungen New Yorker Journalisten Robert Benton und David Newman suchten lange nach einem geeigneten Stoff für ein Drehbuch. Ihre Liebe zum Film, besonders zu den europäischen Werken der Nouvelle Vague, war so groß, dass sie sich selbst daran versuchen wollten. Obwohl der auf Tatsachen beruhende „Bonnie und Clyde“ Stoff zuvor bereits zweimal verfilmt wurde, sollte er die Grundlage für ihr erstes Drehbuch sein<sup>78</sup>. Von Anfang an war es ihr Wunsch, dass kein anderer als Francois Truffaut den Film realisieren sollte. Und tatsächlich interessierte sich dieser für den Stoff und arbeitete einige Zeit mit den Autoren am Buch. Am Ende lehnte er aber zu Gunsten seines Films „Fahrenheit 451“ (1966) ab. Über Umwege kam es zu Schauspieler Warren Beatty, der zu dieser Zeit mit Arthur Penn „Mickey One“ (1965) drehte.

Beatty, der als Produzent fungierte, bot den Stoff Warner Brothers an. Doch Jack Warner lehnte das Buch mit der Begründung ab, dass niemand sich die Geschichte über zwei mordende Bankräuber ohne Moral ansehen würde. Bereits hier zeigt sich wie neu

---

<sup>78</sup>Harris, Mark: Pictures at a Revolution, 2008, S. 12

und unangepasst das Material schon vor der filmischen Umsetzung war. Doch auch unter den Beteiligten selbst machte sich zunächst Unsicherheit breit. Penn wollte einige Wochen vor Drehbeginn aussteigen, da er das Drehbuch trotz Überarbeitungen für nicht ausgereift hielt. Auch die weibliche Hauptrolle ließ sich nicht einfach besetzen. Stars wie Natalie Wood und Jane Fonda hatten abgelehnt und so bekam die damals unbekannte Faye Dunaway ihre Chance<sup>79</sup>. Beatty hatte durchgesetzt, dass ein Großteil des Films „on Location“ in Texas gedreht wurde. Die Entscheidung hatte zweierlei Gründe: Zum einen gab es dem Film mehr Authentizität, zum anderen war man aber auch weit entfernt vom Einfluss des Studios. Ähnlich wie die Produktion begonnen hatte schien sie zunächst auch zu enden. Jack Warner mochte auch den fertigen Film nicht, sowohl aus moralischen, als aus ästhetischen Gründen. So kam der Film im August 1967 ohne dass es jemand bemerkte in die Kinos. Es sollte fast ein Jahr, 10 Oscar-Nominierungen und eine Reihe unterschiedlichster Kritiken in den Medien ins Land gehen, bevor der Film 1968 zu einem der erfolgreichsten des Jahres wurde.

### **5.3 Die Vermarktungsstrategie – Vom Geheimtipp zum Box-Office Hit**

Jack Warner mochte den Film von Anfang an nicht, gab aber Warren Beattys fordernder Art nach. Außerdem war der Film mit 2,5 Mio. US-Dollar Budget relativ günstig. Doch besonders in der Verleih- und Vermarktungsstrategie wird deutlich wie sehr Warner Brothers die Produktion im Nachhinein bereute. Nach dem es Verärgerung wegen des Drehbuchs gegeben hatte, verstanden die Verantwortlichen nicht warum der Film nicht wie alle anderen ausschließlich auf dem Studiogelände gedreht werden konnte. Und so war die Vermarktungsstrategie eher ein Demontierungsversuch, um am Ende Recht zu behalten, dass niemand einen solchen Film sehen wollen würde.

Dabei entwickelte sich „Bonnie und Clyde“ in den New Yorker Kinos schnell zu einem Geheimtipp und war im Oktober 1967 der

---

<sup>79</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 487

dritterfolgreichste Film des Monats. Doch neben der halbherzigen Vermarktung, Warner brachte den Film als Testvorführung in 35 Kinos im Mittleren Westen<sup>80</sup>, stießen sich auch zahlreiche Kritiker an Arthur Penns Werk. Jack Warner sah sich bestätigt. Bosley Crowther, Kritiker der New York Times, warf dem Film mehrfach Gewaltverherrlichung vor und zahlreiche seiner Kollegen schlossen sich an.<sup>81</sup>Im September feierte „Bonnie und Clyde“ in London seine Europapremiere und entwickelte sich zu einem Hit. Trotz des immer noch großen Andrangs nahm Warner den Film bereits im Oktober aus den New Yorker Kinos. Währenddessen machte sich eine Kritikerin für den Film stark – Pauline Kael. Sie war eine der angesehensten Filmkritikerinnen ihrer Zeit. Sie hielt den Film für den bedeutendsten der letzten Jahre. Mit dem Erfolg in Europa und Kael's Lobeshymne wendete sich das Blatt für „Bonnie und Clyde“. Das Time-Magazine hatte den Stimmungswechsel, auch dank zahlreicher positiver Leserbriefe, als erstes erkannt. In der Dezemberausgabe brachte es „Bonnie und Clyde“ auf die Titelseite, gefolgt von einem Artikel, der die kommende Entwicklung innerhalb der Filmindustrie mit den neuen Trends und Strömungen des New Hollywood Cinema, vorhersah<sup>82</sup>. Der Artikel ist vielleicht noch deutlicher der Beginn des Neuen Hollywood Kinos als der Film selbst, denn das erste Mal wurden hier Ästhetik und Motive der kommenden Bewegung deutlich benannt.

Warren Beatty erstritt als Produzent daraufhin einen bis dahin nie dagewesenen Vorgang – das Re-Release. Begünstigt wurde sein Vorhaben zum einen durch die zehn Oscar-Nominierungen<sup>83</sup>, die der Film erhielt, aber auch durch die Tatsache, dass Warner Brothers zu dieser Zeit von Seven Arts übernommen wurde und Jack Warner von nun an keine Macht mehr über die Vermarktung hatte. (vgl. 3.1.2.)<sup>84</sup> „Bonnie und Clyde“ kam 1968 erneut in die Kinos, diesmal landesweit in über 350 Kinos<sup>85</sup>. Der Film wurde mit

---

<sup>80</sup>Harris, Mark: Pictures at a Revolution, 2008, S.

<sup>81</sup>Harris, Mark, Pictures at a Revolution, 2008, S. 338, 339

<sup>82</sup>Time Magazine: The Shock of Freedom in Films, 8. Dezember 1967

<sup>83</sup>Nominierungen für: Film, Hauptdarsteller, Hauptdarstellerin, zweimal Nebendarsteller, Nebendarstellerin (Gewonnen), Kamera (Gewonnen), Kostüm, Regie, Original Drehbuch

<sup>84</sup>Harris, Mark: Pictures at a Revolution, 2008, S. 367

<sup>85</sup>Block, Alex Ben: George Lucas, Blockbusting, 2010, S. 486, 487

insgesamt 48,9 Mio. US-Dollar zu einem der besten Filme des Jahres 1968. Besonders beim jungen Publikum war „Bonnie und Clyde“ beliebt. Regisseur Arthur Penn erklärte das Phänomen folgendermaßen:

**„Young people understood this movie instantly. They saw Bonnie and Clyde as rebels like themselves. It was a movie that spoke to a generation in a way none of us had really expected.“**

**– Arthur Penn<sup>86</sup>**

Es bleibt die Frage, welcher Erfolg mit einer geplanten Marketingstrategie hätte erzielt werden können, oder ob der Erfolg gerade durch die Diskussion und die Tatsache, dass der Film nicht überall zu sehen war, zustande kam.

---

<sup>86</sup>Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting, 2010, S. 486

## **6 Vergleich New Hollywood und neues „altes Hollywood“ - „Bonnie und Clyde“ und „Der weiße Hai“**

In diesem Kapitel werden mit Hilfe der beiden Filme „Der weiße Hai“ und „Bonnie und Clyde“ die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem New Hollywood Kino und dem aus diesem hervorgegangenen Blockbuster-Kino aufgezeigt. Anhand dieses Vergleichs ist es dann möglich, im Kontext der in Kapitel 3 geschilderten filmgeschichtlichen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen, die Bedeutung von „Der weiße Hai“ für das Ende des New Hollywood Kinos zu beurteilen. Außerdem wird das Fazit aufzeigen, warum beide Filme ausschließlich zu ihrer jeweiligen Erscheinungszeit so erfolgreich sein konnten.

Beide Filme gelten als Meilensteine der Filmgeschichte. Während es bei „Der weiße Hai“ der enorme finanzielle Erfolg ist, ist es bei „Bonnie und Clyde“ die filmgeschichtliche Bedeutung und das, wenn auch in kleinem Rahmen, überraschende Einspielergebnis. Jedes der beiden Werke änderte durch sein Erscheinen die Art und Weise Filme zu machen und zu vermarkten.

Obwohl beide Filme auf den ersten Blick wenig zu verbinden scheint, gibt es dennoch ein zentrales Element das sie teilen. Die Kritik an der Gesellschaft und dem Machtapparat des Staates ist in beiden Filmen zu erkennen. Nur die Antwort auf diese Feststellung ist jeweils eine andere. Gibt es bei Spielbergs Film ein Happy-End mit dem Ausblick in eine nun bessere Zukunft, bewirkt Arthur Penn mit dem Schluss seines Werkes eher eine düstere Aussicht, da die Ziele und Ideale der Protagonisten ihnen nichts anderes als den Tod bringen.

Die Gefahr und die Bedrohung sind in „Der weiße Hai“ manifestiert, nämlich in Form des Hais. Während die Bedrohung in „Bonnie und Clyde“ kaum sichtbar, aber doch ständig präsent ist. Bereits diese unterschiedlichen Erzählweisen sind entscheidend für die Konsumierbarkeit der Filme für den Zuschauer und entscheiden damit auch schon über potenziellen Erfolg oder Misserfolg.

## 6.1 Inhaltliche Unterschiede

### 6.1.1 Dramaturgischer Aufbau

Betrachtet man den dramaturgischen Aufbau beider Filme ist schon früh ein großer Unterschied zu erkennen. Bereits nach der ersten Szene des Films „Der weiße Hai“ ist klar, dass es ein Problem mit einem menschenfressenden Fisch gibt. Das Problem lässt sich nur durch das Beseitigen des Hais lösen. Das Ziel des Films ist in diesem frühen Moment eingeführt: Der Hai muss getötet werden. Noch bevor wir einen der Protagonisten kennengelernt haben ist die Story klar. Dies lässt sich als Merkmal eines Plot-Driven Films beschreiben, was der klassische Erzählweise des *Old Hollywood* entspricht.

Bei „Bonnie und Clyde“ beginnt der Film ähnlich wie er über die gesamte Handlungsdauer abläuft. Schon in der ersten Einstellung sind wir bei unserer Protagonistin Bonnie Parker. Durch eine zufällige Begegnung treffen sich Bonnie und Clyde, und trotz der Anziehung die sie für einander verspüren, verbindet sie zunächst wenig. In den ersten Szenen wird zwar deutlich, dass es um eine Liebesgeschichte gehen wird, wohin der Weg der beiden und damit die Handlung aber führt bleibt lange unklar. Hier lässt sich bereits die erste deutliche Eigenschaft des New Hollywood Kinos erkennen. Die Figuren und die Handlung folgen nicht strikt der klassischen Plotstruktur. Der dramaturgische Aufbau ordnet sich allem Anschein nach den Figuren unter und wird daher als Character-Driven bezeichnet. Ein Ziel scheint bei dieser Erzählweise die gesamte Zeit nicht greifbar. Der rote Faden des Plots ist Bonnie und Clydes ständige Flucht. Aber auch Arthur Penn bietet dem Zuschauer schon am Ende des Vorspanns einen Ausblick auf das Ende der Geschichte, wenn er den Schriftzug „Bonnie und Clyde“ von weiß in blutrot färben lässt<sup>87</sup>.

„Der weiße Hai“ offenbart bei der Analyse der Dramaturgie allerdings ebenfalls eine Überraschung. Beinahe ab der Hälfte des Films ändert sich nämlich nicht nur der Schauplatz der Handlung, von der Küstenstadt hinaus auf das Meer, sondern auch die Probleme zwischen den Protagonisten. Ist Spielbergs Film zunächst eher eine Beschreibung der damaligen sozialen und gesellschaftli-

<sup>87</sup>Bonnie und Clyde DVD



chen Verhältnisse, ein korrupter Bürgermeister und eine ebenso naive wie profitorientierte Stadtbevölkerung, wandelt sich das Genre hin zum Abenteuer- und Actionfilm. Plötzlich steht nicht mehr Chief Brodys Kampf mit dem Bürgermeister und Verantwortlichen der Stadt im Mittelpunkt, sondern die Handlung spitzt sich auf den Kampf Mensch gegen Natur zu. Diese Konkretisierung der Bedrohung zieht den Zuschauer noch näher an die Geschichte und kann dank dieser deutlichen und einfach zu verstehenden Konstellation ein extrem breites Publikum ansprechen. Orientiert sich der erste Teil also eher an Motiven, die den Zuschauern aus den Filmen des New-Hollywood bekannt sind, nämlich soziale und gesellschaftliche Missstände, setzt der zweite Teil der Handlung ganz klar auf die Unterhaltung, samt eindrucksvoller Effekte und starken Bildern, was wiederum sinnbildlich für das klassische Hollywood Kino steht. Beide Hälften von „Der weiße Hai“ erzählen eine jeweils eigenständige Geschichte und könnten auch einzeln für sich stehen. Und dennoch gibt es eine übergeordnete dramaturgische Struktur, die man als klassische Drei-Akt-Struktur beschreiben kann. Im ersten Akt erfahren wir von der Bedrohung durch einen Hai und die wirtschaftlichen Sorgen der Einheimischen, aber auch von Martin Brodys Kampf gegen den Bürgermeister. Der erste Wendepunkt nach etwa 22 Minuten ist der Moment in dem Quint sich anbietet den Hai zu töten. Von nun an beginnt der zweite Akt, in dem es darum geht den Hai zu finden und zur Strecke zu bringen. Den zweiten Plotpoint markiert Brodys erfolgreicher Versuch den Hai zu töten. Was folgt ist ein kurzer dritter Akt, dass Happy-End.

„Bonnie und Clyde“ lässt sich zwar ebenfalls in eine solche Struktur zwängen, lebt allerdings nicht von dem Gefühl dem Ende und damit einer Lösung näher zu kommen. Die Dramaturgie scheint sich komplett den beiden Protagonisten unterzuordnen. Als Wendepunkte wären sicherlich der missglückte Überfall auf den Lebensmittelladen zu nennen, wegen dem Clyde von nun an gesucht wird, als auch am Ende der Moment an dem C.W. Moss Vater sich entschließt Bonnie und Clyde zu verraten. Die Ziellosigkeit der Hauptfiguren schlägt sich so auch auf die Handlung nieder, was wiederum Konsequenzen für den Erzählrhythmus hat.

Während „Der weiße Hai“ eine stetig steigende Spannungskurve aufweist, und in seinen einzelnen Sequenzen einen ständig Rhythmuswechsel zeigt, auf Haiangriffe folgen ruhige Szenen<sup>88</sup>, fehlen Szenen die der Erholung und dem Rekapitulieren des Geschehenen dienen in „Bonnie und Clyde“ gänzlich. Eine Problemsituation löst die nächste ab. Auf die Verfolgungsjagden mit der Polizei folgen beispielsweise die Streitigkeiten zwischen Blanche und Bonnie. Erst nach der Verwundung von Bonnie und Clyde beruhigt sich das Tempo der Erzählung, weil auch die beiden Figuren zur Ruhe kommen. Auch hier zeigt sich wie sehr das Gefühl der Protagonisten auch den Rhythmus des Erzählens bestimmen. Das Erzähltempo zieht auch nicht erneut an, da nur der Zuschauer weiß, dass Bonnie und Clyde verraten worden sind und in eine Falle tapen werden, nicht aber die beiden selbst.

Was die dramaturgische Umsetzung angeht, hält sich „Der weiße Hai“ am klassischen Erzählkino Hollywoods. „Bonnie und Clyde“ lehnen sich hingegen an das Erzählen der Nouvelle Vague an, lassen die Figuren wirken und handeln ohne die Dramaturgie in den Vordergrund zu rücken.

### **6.1.2 Figuren und Charakterdarstellung**

Wie in 6.1.1. beschrieben, haben die Filmemacher des New Hollywood Kinos bei ihren Werken, die sich dieser Bewegung zuschreiben lassen, mehr Wert auf ihre Figuren als auf die Handlung gelegt. Vergleicht man die Ausgangssituationen der Protagonisten aus „Der Weiße Hai“ und „Bonnie und Clyde“ werden schnell einige Gemeinsamkeiten deutlich. Sowohl Bonnie Parker und Clyde Barrow, als auch Martin Brody sind, zumindest zu Beginn der Filme, keine klassischen Helden, sondern eher die Antihelden, wie man sie aus dem New Hollywood kennt<sup>89</sup>.

Bonnie und Clyde scheinen ihre Zeit abzusitzen und keinen echten Sinn im Leben zu sehen. Bezeichnend für das Absitzen und das Gefühl zwar in Freiheit zu leben und doch eingesperrt zu sein, verdeutlicht die Einstellung in der Eröffnungsszene von „Bonnie

---

<sup>88</sup>Bsp. Vgl.: Angriff auf Brodys Sohn (spannungsstark), und die folgende ruhige Krankenhausszene

<sup>89</sup>Vgl. 3.2.2.

und Clyde“. Bonnie langweilt sich in ihrem Zimmer und Penn zeigt sie durch die Gitterstäbe des Bettgestells. Als sie kurz darauf Clyde am Wagen ihrer Mutter entdeckt, sieht man sie hinter dem Gitter des Fliegennetzes, das am Fenster befestigt ist. Mit ihrem Zusammentreffen beginnt ihre Suche nach einem Platz im Leben. Dabei suchen sie aber nicht nach Geld oder Macht, sondern nach Selbstbestimmung, die ihnen das gestohlene Geld zumindest kurzfristig geben kann. Die Motive von Bonnie und Clyde sind besser als die der Gesellschaft, so scheint es. Denn es geht nicht um Materielles, sondern um ideelle Werte.

Auffällig bei Penns Protagonisten ist das sprunghafte Verhalten, die Energie die in ihnen steckt, mit der sie aber nichts sinnvolles anzufangen wissen<sup>90</sup>. Sie schießen wahllos auf Dosen und Autoreifen und rasen mit einem geklauten Auto über die Felder. Die bereits in Kapitel 6.1.1. erwähnte Ziellosigkeit der Figuren spricht sehr speziell das junge Kinopublikum der späten sechziger Jahre an. Auch sie lebten in einer für sie unbefriedigenden, weil unmoralischen, Gesellschaft<sup>91</sup>. Trotz ihrem Willen und dem Drang sich aufzulehnen und Missstände anzuprangern, bleibt es beim rebellieren. Denn Bonnie und Clyde sind zwar Rebellen, aber keine Revolutionäre, da sie keine Lösungsmöglichkeiten für die Probleme der Gesellschaft haben. Auch diese Einstellung des sich Auflehns ohne etwas dabei bewirken zu wollen oder können ist ein immer wiederkehrendes Motiv in den Filmen des New Hollywood Kinos. Wenn Clyde den Bankangestellten auf der Flucht brutal erschießt, tut er dies nicht weil er töten will, sondern weil er seine Freiheit zu verteidigen versucht, so suggeriert der Film. Das das Paar sich mit seinem Verhalten immer weiter in Bedrängnis bringt und durch ihren Freiheitsdrang immer unfreier wird, zum Beispiel durch das Leben im Untergrund, wird den beiden erst klar als es zu spät ist. Der Besuch bei Bonnies Mutter bringt für das Paar die endgültige Gewissheit und Erkenntnis, dass sie nie wieder frei sein werden. Und dennoch geben sie nicht auf, haben eine fast kindliche Naivität, die ihnen aber am Ende das Leben kostet. Die frechen und gleichzeitig unterschwellig erotisch angehauchten Wortgefechte der beiden, bilden einen deutlichen Kontrast zum ge-

---

<sup>90</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 63

<sup>91</sup>Vgl.: Kapitel 2.4. US-Gesellschaft in den 40er bis späten 60er Jahren

wöhnlichen, meist behäbigen Hollywood-Dialog. Insgesamt vereinen Bonnie und Clyde viele Eigenschaften der Jugendkultur der späten sechziger Jahre. Dazu zählen Emotionalität, Orientierungslosigkeit, Experimentierfreudigkeit und ein instinktives naives Handeln. Da sie sich aber gegenüber ihrem Partner und der Bevölkerung ehrlich und aufrecht verhalten, und gleichzeitig die Hilflosigkeit eines Kindes verkörpern, empfindet der Zuschauer Empathie. Selbst als Kriminelle haben sie ein Gewissen und verhalten sich in ihrem Rahmen moralisch integer. Bei einem ihrer Banküberfälle stehlen sie zwar das Geld der Bank, nicht aber das der Kunden die am Schalter stehen. Bonnie und Clyde sind mit Fehlern behaftet, wie zum Beispiel Clydes Impotenz, und sind damit ein Beispiel für den Antihelden im New Hollywood Kino.

Ihre Gegner bleiben im gesamten Film eher Randfiguren, die bis auf Sheriff Hamer kein Gesicht haben. Um so deutlicher wird die Staatsgewalt hier als kaltherzig und unsympathisch dargestellt. Ein deutliches Beispiel liefert das Verhör der erblindeten Blanche, in dem Hamer eiskalt seine persönlichen Ziele verfolgt, nämlich herauszufinden wer zur Gruppe von Clyde und Bonnie gehört, ohne dabei Anteil am Schicksal der blinden Blanche zunehmen. Das ausgerechnet der Staat in Form der Polizei den Antagonisten verkörpert trägt sicherlich zum Erfolg des Films bei. Die Protestbewegung erkannte seiner Zeit schon lange nicht mehr den Freund und Helfer hinter den Uniformen.

In „Der weiße Hai“ erkennt man genau die gegenteilige Definition des Ordnungshüters. Denn hier ist der Protagonist Polizeichef Brody. Er bemüht sich, verkörpert das Image des Freund und Helfers und wird von der Bevölkerung auch als solcher wahrgenommen. Polizeichef Martin Brody scheint irgendwie am falschen Ort gelandet zu sein. Aus New York gekommen, hat er noch immer keinen richtigen Bezug zu den Einheimischen gefunden. Zu allem Überfluss ist er, der Sheriff in einem Badeort, wasserscheu, was ihn zum Gespött der Leute macht, wie in der dargestellten Szene am Strand, kurz bevor ein Junge das zweite Opfer des Hais wird. Auch Brody symbolisiert zunächst nicht den klassischen Helden. Was allerdings sowohl Parker und Barrow mit Brody verbindet ist ihrer moralische Einstellung. Zu keinem Zeitpunkt zweifelt der Zu-

schauer an Martin Brody's Integrität als Mensch. Er ist derjenige, der bereit ist sich unbeliebt zu machen, um weitere Opfer zu vermeiden. Sein höchstes Anliegen ist es seine Familie zu schützen. Erst als sein eigener Sohn beinahe Opfer des Hais wird, hat Brody die Kraft sich gegen den Bürgermeister durchzusetzen. Der Polizeichef von Amity ist der einfache Amerikaner und er muss als Polizist feststellen, dass er keine echte Macht hat. Diese liegt bei der Politik wie schnell klar wird. Brodys Figur entwickelt sich während der Handlung, anders als Bonnie und Clyde. Am Ende des Films ist aus dem anfänglich wasserscheuen und konservativen Martin Brody, also einem Antihelden, ein echter Held geworden. Er hat sich der Gefahr gestellt und ist nicht weggelaufen. Dafür wird er mit Erfolg belohnt.

Brodys Antagonist ist aber nicht nur der Hai, sondern zunächst einmal der Bürgermeister. Diese Tatsache beschreibt am deutlichsten wie sehr sich der Film am Trend der Zeit orientiert, bzw. auch unfreiwillig den Zeitgeist trifft. Denn viele Amerikaner hatten nach der Watergate-Affäre den Glauben an die Politik verloren und so erscheint der Antagonist aus „Der weiße Hai“ in Form des unmoralischen Politikers mehr als passend. Trotz dem Wissen, dass ein Hai sein Unwesen in den Gewässern treibt, drängt er eine befreundete Familie ins Wasser zu gehen. Der Hai ist das klassische Monster, ein Stereotyp. Obwohl die Bedrohung durch ihn, ähnlich wie die Bedrohung in „Bonnie und Clyde“ allgegenwärtig scheint, hilft Spielberg durch das gezielte und regelmäßige Erscheinen des Hais, der Bedrohung ein deutliches Gesicht zu geben. Damit nimmt er Rücksicht auf die Sehbedürfnisse des Zuschauers, was den Film besser konsumierbar macht.

In beiden Filmen lassen sich jeweils ähnliche Gruppenkonstellationen erkennen. In „Der weiße Hai“ sind es die drei Männer, alle einer anderen Generation angehörend, die zunächst mit sich kämpfen. Da ist Matt Hooper, der jüngste an Bord, gebildet und modern. Ihm folgt Martin Brody, der Durchschnittsamerikaner, Familienvater und eher zurückhaltend. Quint hingegen gehört als Ältester einer dritten Generation an, gezeichnet durch den Krieg und starr in seinen Vorstellungen. In diesem Aufeinandertreffen der Generationen fällt dem Protagonisten Brody eine Art Vermittlerrolle

le zu. Erst als sich Hooper und Quint nach ihrem Narbenvergleich gegenseitig akzeptieren ist der Weg frei den Hai zu besiegen. Mit dieser Gruppe aus Generationen spricht der Film ein breites Publikum an, in dem sich jeder Zuschauer wiederfindet. Die zu jener Zeit größte Zuschauergruppe, erkennen sich in Brody dem einfachen Mann wieder, der am Ende die Lösung herbeiführt.

Die Gruppe bei „Bonnie und Clyde“ besteht lediglich aus zwei Generationen und scheint sehr viel homogener. Da sind zum einen Clyde, Bonnie und C.W. Moss auf der einen Seite und Blanche, Buck und das Pärchen, das sie unterwegs kidnappen. Obwohl auch Buck eine kriminelle Vergangenheit hat, trennen ihn und seinen Bruder Clyde Welten. Bei ihrem ersten Aufeinandertreffen wird dies deutlich. In dieser Szene überspielen sie die Tatsache, dass sie sich nichts zu sagen haben mit kindlichem Albereien<sup>92</sup>. Ähnlich klar wird der Unterschied zwischen den Figuren, wenn Buck mehrmals seinen eher langatmigen Kuh-Witz erzählt, über den Bonnie und Clyde zunächst eher mühevoll lachen und später auch das nicht mehr schaffen. Auch Bucks Frau Blanche, die aus der Mitte der Gesellschaft kommt, passt nicht zu den beiden Freigeistern. Wie konservativ ihre Figur angelegt ist zeigt sich als ihr C.W. Moss in Unterwäsche begegnet und sie beschämt wegsieht. Anders als bei „Der weiße Hai“ gibt es hier nie eine Aussprache, sondern nur Vorwürfe. Die Figuren schaffen es nicht eine gemeinsame Lösung zu finden. Wie im New Hollywood üblich, muss es kein Happy-End und damit keine Lösung geben.

Die Figuren in „Der weiße Hai“ entwickeln sich. Sie zeigen Einsicht und Erkenntnis. Anders als in „Bonnie und Clyde“. Das Paar lernt nicht dazu, erkennt seine aussichtslose Situation erst in den letzten Bildern, kurz vor dem Tod. Während Spielberg in seinem Film zu klaren Stereotypen zurückkehrt, der gute Polizist, der geldgierige Politiker, bricht „Bonnie und Clyde“ mit den Stereotypen des Gangsters. An dieser Stelle zeigt sich der größte Unterschied zwischen Spielbergs neuem „Old Hollywood“ und Arthur Penns alten „New Hollywood“.

---

<sup>92</sup>Damman, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 63

### **6.1.3 „American Dream“ und gesellschaftliche Haltung**

Seit den ersten Filmen aus Hollywood, arbeite die Traumfabrik am Mythos des „American Dream“. Jeder, egal wo er herkommt, kann durch harte Arbeit alles erreichen – soweit die allgemeine Definition. Die Filme des New Hollywood Kinos brechen allerdings mit diesem Mythos und stellen ihn in Frage.

So auch in „Bonnie und Clyde“. Denn den Figuren geht es nicht um Geld oder Macht, sondern um Selbstbestimmung und Freiheit. Außerdem sind sie nicht bereit sich dem System unterzuordnen. Der amerikanische Traum ist aber immer nur innerhalb des gesellschaftlichen Systems gültig, nur wenn man sich an die Regeln hält. Ähnlich wie die Jugend- und Protestbewegung in den sechziger Jahren, sind Bonnie und Clyde aber nicht bereit dazu. Der Film kritisiert dann auch genau dieses gesellschaftliche System – allein schon dadurch, dass er während der Depression in den zwanziger Jahren angesiedelt ist. Dies impliziert die Frage, wie gut eine Wirtschaft oder Gesellschaft sein kann, die sich selbst in eine solche Notlage stürzt. In der Szene in der Clyde und Bonnie auf eine Bauernfamilie treffen, die ihr Haus an die Bank verloren hat, wird zudem Kritik am Kapitalismus deutlich. Die Familie lebt von nun an mit ihrem Hab und Gut in einem Auto, während das Haus leer steht. Lediglich ein Schild zeigt, dass das Gebäude jetzt Eigentum der Bank ist. Dank der naiven Sicht aus der sich Clyde die Vorgänge von dem Farmer erklären lässt, beginnt auch der Zuschauer den Unsinn des Systems zu erkennen. Wie bereits erwähnt sind Bonnie und Clyde aber nicht in der Lage eine Lösung aufzuzeigen, sondern lediglich eine Rebellion. Sie schießen auf das Haus und das Schild der Bank und verschaffen dem Farmer zumindest kurzzeitig Genugtuung.<sup>93</sup>

Bonnie und Clyde kämpfen aber nicht gegen die Gesellschaft insgesamt, sondern gegen die Diktatur des Staates, hier manifestiert in Form der Polizei und der Banken. Das sie dabei von der Bevölkerung bewundert werden, zeigt das es zwar eine allgemeine Unzufriedenheit gibt, sich die Menschen aber selbst nicht auflehnen<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup>DVD: Bonnie und Clyde, Warner Brothers 1998

<sup>94</sup>Dammann, Lars: Kino im Aufbruch, 2007, S. 66

Steven Spielbergs Film hingegen nimmt zunächst den Blick des New Hollywood Kinos auf die Gesellschaft auf. Im ersten Teil von „Der weiße Hai“ entdeckt man zahlreiche Hinweise auf eine ähnliche Kritik an der Gesellschaft wie in „Bonnie und Clyde“. Die Bevölkerung der Gemeinde Amity ist nicht bereit auf Einnahmen aus dem Tourismusgeschäft zu verzichten und nimmt dafür Tote oder Verletzte in Kauf<sup>95</sup>. Der Bürgermeister ist ein Heuchler, der die Krise zu überspielen und zu vertuschen versucht. Doch dann entfernt sich der Film vom bloßen Anprangern der Missstände und der zweite Teil beschäftigt sich mit dem Handeln. Brody besiegt seinen ersten Gegner, den Bürgermeister, und besiegt die Macht der Politik. Die drei Männer fahren raus aufs Meer und lösen zunächst ihren Generationenkonflikt<sup>96</sup>, bevor sich Brody dann auch dem Hai stellt und ihn besiegt. Fühlt sich der Protagonist und der Zuschauer im ersten Abschnitt noch machtlos gegenüber der Ignoranz von Politik und Gesellschaft, nimmt er das Schicksal im Rest des Films selber in die Hand. Spielberg belebt den „American Dream“ neu. „Der weiße Hai“ schlägt also die Brücke zwischen Kritik und Veränderung und bietet damit eine Lösungsmöglichkeit. Am Ende meint der Zuschauer zu wissen, wie er sich verhalten muss, wenn sich etwas zum besseren verändern soll und darin begründet sich sicherlich auch der Erfolg des Films.

## **6.2 Unterschiede in filmischer Form**

### **6.2.1 Bilddramaturgie**

Arthur Penns Vorgeschichte beim Fernsehen, spiegelt sich in seiner Arbeit bei „Bonnie und Clyde“ zum Teil wider. Er folgt in seiner Auflösung den üblichen Einstellungsgrößen. Besonders deutlich wird dies bei den Szenen in Wohnräumen und Häusern. Er etabliert den Schauplatz in einer Totalen und schneidet dann in die Nahen. Damit wirft er mit seinem New Hollywood-Werk nicht sämtliche Konventionen über Bord, aber streut in vielen Momente neue Elemente ein. So unterschneidet er kommentarlos und unerwartet die Flucht nach den Banküberfällen mit Zeugenaussagen von Menschen die den Überfall miterlebt haben.

---

<sup>95</sup>Lev, Peter: American Films of the 70s, 2000, S. 46

<sup>96</sup>Vgl.: Kapitel 6.1.2 Figuren und Charakterdarstellung



Bemerkenswert sind allerdings die vielen metaphorischen Bildelemente in Penns Inszenierung. Als Beispiel wurde bereits die Tatsache erwähnt, dass Bonnie Parker in einer der ersten Szenen durch die Gitterstäbe ihres Bettes und anschließend durch ein Fliegengitter gezeigt wird, als eine Anspielung auf ihr Gefühl eingesperrt zu sein. Ein weiteres Beispiel ist die Szene in der Clyde Bonnie seine Waffe zeigt. Penn schafft es dank des Dialogs und seiner Inszenierung, eine erotische Spannung aufzubauen und die Waffe als Symbol für Clydes Männlichkeit zu etablieren. In der Szene in der das Paar Bonnies Mutter besucht, spielen einige Kinder mit ihren imaginären Waffen. Penn zeigt eine Zeitlupe in der ein Junge, ähnlich aussehend wie Clyde vermeintlich erschossen wird und den Hügel herunter rollt. Erst viel später, nämlich bei der Erschießung von Bonnie und Clyde folgt erst wieder eine Zeitlupenaufnahme, in der Clyde ähnlich dem Jungen zuvor über den Boden rollt. Immer wieder zeigt Penn die leere trostlose Landschaft des amerikanischen Mittleren Westens. Auf den Feldern an denen sie vorbeifahren wächst oft nichts. Die Ausweglosigkeit der Protagonisten zeigt sich so auch an der Umgebung in der sie sich bewegen.

Während Penn seine Bilder inhaltlich inszeniert, richtet sich Spielberg mehr nach dem Bild selbst. Er verzichtet oftmals auf klassische Auflösungen. Er inszeniert nicht durch den Schnitt, sondern durch das Bild und die Bewegungen der Kamera. Ein anschauliches Beispiel ist die Szene am Strand, in der Hooper und Brody den Bürgermeister überzeugen wollen, dass es sich um einen weißen Hai handelt. Die gesamte Szene ist nicht geschnitten und trotzdem schafft Spielberg es durch das Staging<sup>97</sup> den Fokus auf die jeweils führende Person zu lenken. Spielberg orientiert sich in seiner Inszenierung insgesamt an den Filmemachern des alten Hollywood-Kinos<sup>98</sup>. Dazu zählen Regisseure wie David Lean, John Ford und Howard Hawks.

Der auffälligste Aspekt der visuellen Umsetzung von „Der weiße Hai“ ist sicherlich die Inszenierung des Menschenfressers selbst. Spielberg war klar, je seltener der Hai zusehen ist, desto

---

<sup>97</sup>Anordnung und Bewegungen der Schauspieler

<sup>98</sup>DVD: Duell, Universal Home Video, Spielberg on TV

eindrucksvoller würden die Momente in denen er dann auftaucht<sup>99</sup>. So sieht man den Hai erst nach über einer Stunde des Films. Trotzdem wird seine Anwesenheit durch die Unterwasseraufnahmen und die Musik von John Williams signalisiert.

### **6.2.2 Gewaltdarstellung**

In „Der weiße Hai“ wird die Darstellung von Gewalt als reiner Schockeffekt genutzt. Obwohl Steven Spielberg deutlichere Gewaltszenen bei den Haiangriffen gedreht hatte, nahm er sie später nicht in den Film auf<sup>100</sup>. Der gezielte Einsatz der blutigen Bilder verfehlt so seine Wirkung nicht, wenn gleich das Bild eines abgebissenen Beins keinen weiteren Bildinhalt transportiert als den reinen Schockeffekt. Doch erst mit Hilfe dieser drastischen Bilder wird die Bedrohung durch den Hai bildhaft.

Auch in „Bonnie und Clyde“ wirkt die Gewalt als Schock. Verstärkt wird sie durch die Tatsache, dass sie stets unmittelbar und überraschend gezeigt wird. Dazu ein Beispiel bei einem der ersten Banküberfälle im Film: In einem Moment amüsiert sich der Zuschauer über C.W. Moss' Versuch mit dem Fluchtauto aus der Parklücke zu kommen, im nächsten Augenblick schießt Clyde dem Bankangestellten in einer Großaufnahme ins Gesicht. Die explizierte Gewaltdarstellung ist ebenfalls ein wichtiges Merkmal der New Hollywood Bewegung. Doch Gewalt wird nicht nur als reiner Schockeffekt genutzt, sondern transportiert in „Bonnie und Clyde“ auch immer das Bild eines realistischen Schmerzes und zeigt welches Leid Gewalt verursachen kann. Als Beispiel dafür gelten Blanches Erblindung durch die Schüsse bei der Flucht vor der Polizei, aber auch Clyde und Bonnies Leiden durch ihre Verletzungen im Kugelhagel. Die deutlichste Verwendung von Gewalt zeigt die Erschießung am Ende des Films, bei der Bonnie und Clyde nicht durch einige wenige Schüsse, sondern im Kugelhagel sterben. Penn lässt die Bilder in Zeitlupe laufen, um die Intensität noch zu verstärken.

---

<sup>99</sup>DVD: Der weiße Hai, Anniversary Collectors Edition, Making Of

<sup>100</sup>DVD: Der weiße Hai, Anniversary Collectors Edition, Making Of

### 6.3 Vermarktungsstrategie

Wie in Kapitel 4.3. und 5.3. geschildert, wurden die beiden Filme auf zwei grundsätzlich verschiedene Art und Weisen vermarktet. Während die Produzenten von „Der weiße Hai“ nichts dem Zufall überließen und eine detaillierte Strategie entwickelten, wenn gleich sie sich dabei auf bereits vorhandene Methoden stützen<sup>101</sup>, überließ Warner Brothers die Vermarktung von „Bonnie und Clyde“ weitestgehend dem Zufall.

Die Vermutung liegt nahe, dass „Bonnie und Clyde“ tatsächlich von der halbherzigen Vermarktungsstrategie profitiert hat. Durch die Tatsache, dass der Film nicht sofort und zu jeder Zeit zu sehen war, entwickelte sich das Phänomen der Mund-zu-Mund Propaganda als zufälliges Marketinginstrument für den Film. Besucherschlangen vor den wenigen New Yorker Kinos die den Films vorführten, könnten darauf hin deuten, dass es eine Art von „Reiz des Verbotenen“ gab, der „Bonnie und Clyde“ umgab.

Die Produzenten und Studiochefs, die für „Der weiße Hai“ verantwortlich waren, haben im Nachhinein die Vermarktung von Kinofilmen grundlegend verändert. Ihr Vorgehen, vom **Saturatiuon-Booking** über die Nutzung von Merchandising und nicht zuletzt des Einbeziehens von Fernsehwerbung, waren Beispiel für eine Strategie, die bis heute Bestand hat. Beste, aktuelle Beispiele dafür sind Filme wie „Fluch der Karibik“(2003)<sup>102</sup> oder „Avatar“(2009)<sup>103</sup>. Mit Hilfe dieser Techniken kann selbst ein Film, der das Publikum nicht anspricht respektable Gewinne machen. Für „Bonnie und Clyde“ lag der Erfolg aber wohl gerade in der Tatsache begründet, dass er den Nerv der Zeit und der Zuschauergeneration traf.

### 6.4 Fazit und Auswirkungen

Insgesamt gestaltet sich „Der weiße Hai“ zuschauerfreundlicher und leichter zu konsumieren. Klare Figuren sowie sicht- und greifbare Antagonisten helfen dem Zuschauer, der Geschichte zu folgen. Die Gefahr und die Bedrohung sind in „Der weiße Hai“ manifestiert, in Form des Hais, während sie in „Bonnie und Clyde“

---

<sup>101</sup>Vgl.: Kapitel 3.1.1 Die erste Welle – Rebellion im System

<sup>102</sup>Gore Verbinski, Walt Disney Pictures, 2003

<sup>103</sup>James Cameron, 20<sup>th</sup> Century Fox, 2009

kaum sichtbar, aber doch ständig präsent ist. Die Kritik an der Gesellschaft und dem Machtapparat des Staates ist in beiden Filmen zu erkennen. Nur die Antwort auf diese Feststellung ist jeweils eine andere. „Der weiße Hai“ bietet Lösungsmöglichkeiten und Handlungsperspektiven und belebt im zweiten Teil seiner Geschichte den Amerikanischen Traum neu. Damit beginnt ein Umdenken und eine neue Sichtweise praktisch im Film selbst. Der einfache Bürger muss sein Schicksal wieder selbst in die Hand nehmen und hat so die Aussicht auf ein besseres Leben. Diese Perspektive rückt völlig ab von dem pessimistischen Blick der New Hollywood Bewegung auf die amerikanische Gesellschaft.

## **7 Fazit und Nachbetrachtung**

### **7.1 Fazit aus der Aufgabenstellung**

Der Ausgangspunkt der Untersuchung war die These, dass der Film „Der weiße Hai“ einen Wendepunkt in der Historie des amerikanischen Films markiert und gleichzeitig das Ende der New Hollywood Bewegung verursachte. Zum Abschluss der Betrachtung kommt man zu dem Ergebnis, dass Steven Spielbergs Film „Der weiße Hai“ eine ähnliche Signalwirkung innerhalb der Filmindustrie hatte, wie acht Jahre zuvor Arthur Penns „Bonnie und Clyde“. Spielbergs Film beendet die Bewegung des New Hollywood Kinos, indem er Motive der Bewegung aufgreift, zum Beispiel den Antihelden und sein Hadern mit sich selbst, seine Geschichten aber mittels der visuellen und dramaturgischen Merkmale des Old Hollywoods inszeniert und damit einen bis dahin nicht für möglich gehaltenen Erfolg an der Kinokasse erzielte.

Wirft man einen Blick auf die gesellschaftlichen Veränderungen in den Vereinigten Staaten Anfang der siebziger Jahre, so tragen diese zum einen zwar zum Erfolg des Films bei, was im Umkehrschluss aber auch bedeutet, dass sie verantwortlich für das Ende des New Hollywood sind. Die Baby-Boomer-Generation, die Ende der sechziger noch zur Protestbewegung gehörte, wurde mit dem Einstieg ins Berufsleben zur Mittelschicht<sup>104</sup>. Der ausgebliebene Erfolg bei ihren Protesten verursachte also eine Politikverdrossenheit und Desillusionierung. Das hatte zur Folge, dass das Kino nicht mehr als Raum für Kritik an der Gesellschaft betrachtet wurde, sondern als Rückzugsort von der Realität genutzt wurde. Genau diese Flucht vor der Realität ermöglichten die „Mainstream-Filme“ der frühen siebziger Jahre. In den Disaster-Movies wurden wieder Helden gezeigt, die eine Gruppe anführen und am Ende ein Happy-End bieten und damit die Aussicht auf ein besseres Leben

<sup>105</sup>.

Spielbergs Film schafft es dabei sogar einen Schritt weiter zu gehen und Kritik mit Lösung in einem Film zu verbinden. Damit

---

<sup>104</sup> Vgl.: Kapitel 2.4. US-Gesellschaft von den 40er bis späten 60er Jahre

<sup>105</sup> Vgl.: Kapitel 3.1.5. Die dritte Welle – Beginn des Blockbusters

zeigt er, dass die oft sperrige und intellektuelle Sicht- und Erzählweise des New Hollywood nicht nötig und überholt ist, um gesellschaftliche Kritik zu üben. Unterhaltung und Anspruch gehen plötzlich eine Symbiose in „Der weiße Hai“ ein. Die lose Erzählweise des New Hollywood, dass eher abbildet als erzählt, ist für den Zuschauer wohl mehr eine Abwechslung als eine dauerhafte Veränderung im Kino gewesen. Auch wenn es in den folgenden Jahren noch Filme mit Merkmalen des New Hollywood geben sollte, allen voran Scorseses „Taxi Driver“(1976)<sup>106</sup> oder Michael Ciminos „Heavens Gate“(1980)<sup>107</sup>, waren diese Werke nur noch Nachzügler einer bereits beendeten, nicht aber gescheiterten Bewegung. Denn ohne die Phase der Veränderung wäre eine Neubelebung des Blockbuster-Kinos unmöglich gewesen. Damit hat das New Hollywood Cinema das Kino von heute nachhaltig beeinflusst.

## **7.2 Nachbetrachtung der Entwicklung des Films nach dem Erfolg von „Der weiße Hai“**

„Wer sich der Geschichte nicht erinnert, ist verdammt sie zu wiederholen“, sagt George Santayana<sup>108</sup>, wie eingangs erwähnt. Seit dem Aufstieg des Blockbuster-Kinos Mitte der siebziger Jahre, hat sich kaum etwas an der Machart und Vermarktung großer Hollywood-Produktionen geändert. Und so schleicht sich erneut, wie vor knapp 45 Jahren wieder eine Art Ideenlosigkeit in die Filmindustrie ein. In den vergangenen Jahren tauchte eine bemerkenswert hohe Zahl an Remakes und Fortsetzungen in den Kinos auf. Daneben wurden mittelmäßige und inhaltsarme Filme dank unglaublicher Produktionskosten künstlich aufgeblasen. Dieses Verhalten weist deutliche Parallelen zur Blockbuster-Politik der Studiobosse des alten Hollywoods auf. Während es damals Hilflosigkeit war, sind heute die Gewinne der Aktionäre und das damit verbundene ständige Umsatzwachstum verantwortlich, dass weniger in Kreativität als in Marketing investiert wird. Man verlässt sich erneut auf hohe Production-Values als Erfolgsfaktor. Das US-Kino

---

<sup>106</sup>Martin Scorsese, Columbia Pictures, 1976

<sup>107</sup>Michael Cimino, United Artists, 1980

<sup>108</sup> Santayana, George: The Life of Reason, 1905, S. 115

stößt heute erneut an seine Grenzen so scheint es. Außerdem hat sich erneut ein neues Medium als Konkurrenz erwiesen – das Internet. Auch hier entdeckt man erstaunliche Parallelen zur Konkurrenzsituation dem sich das Kino gegenüber dem Fernsehen in den sechziger Jahren ausgesetzt sah.

Doch seit fast 20 Jahren hat sich ein kleiner aber stabiler Markt an Filmen etabliert, der jedem Zuschauer der sich danach sehnt, eine andere Art von Kino ermöglicht – der Interdependent-Film. Aus seiner Mitte gehen immer wieder Regisseure wie Steven Soderberg oder Quentin Tarantino. Gegenüber dem Internet hat sich die Filmindustrie schnell geöffnet und mit Filmen wie „Cloverfield“ (2008)<sup>109</sup> sogar die Optik des Internetfilms übernommen. Als Werbeplattform ist das Internet für die Filmindustrie heute kaum wegzudenken.

Und so macht es abschließend den Eindruck, dass es zwar kreative Engpässe zugeben scheint, es der amerikanischen Filmindustrie aber noch nicht schlecht genug geht, als das eine Bewegung wie einst das New Hollywood Cinema die Studios erneut ins Wanken bringen könnte.

---

<sup>109</sup> Matt Reeves, Paramount Pictures, 2008

## **8 Literaturverzeichnis**

### Bücher

- Damman, Lars: Kino im Aufbruch - New Hollywood 1967-1976; 2007, Schüren Verlag, Marburg
- Prinzler, Hans Helmut: New Hollywood - Trouble in Wonderland; 2004, Bertz Verlag GbR, Berlin
- Block, Alex Ben: George Lucas Blockbusting; 2010, Haper Collins Publishers Inc., New York
- Biskind, Peter: Easy Riders, Raging Bulls - How The Sex 'N' Drugs 'N' Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood; 1998, Bloomsburry Publishing Plc., London
- Lev, Peter: American Films of the 70s - Conflicting Visions; 2000, University of Texas Press, Austin
- Harris, Mark: Pictures at a Revolution - Five Movies and the Brith of the New Hollywood; 2008, Penguin Books Ltd., London
- Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus (Hg.): Nouvelle Vague; 2006, Ventil Verlag KG, Mainz
- Monaco, James: Film Verstehen; 2000, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck
- McKee, Robert: Story - Die Prinzipien des Drehbuchschreibens; 1998, Alexander Verlag, Berlin
- Schröder, Nicolaus: 50 Klassiker Film; 2000, Gerstenberg Verlag, Hildesheim



## Internet

- Bundeszentrale für politische Bildung:  
Gesellschaftsstruktur der USA  
[http://www.bpb.de/publikationen/FX8TLZ,1,0,Gesellschaftsstruktur\\_und\\_politik.html#art1](http://www.bpb.de/publikationen/FX8TLZ,1,0,Gesellschaftsstruktur_und_politik.html#art1)
- Bundeszentrale für politische Bildung: Dossier USA – Vietnamkrieg  
<http://www.bpb.de/themen/WOV9LM.html>
- Time Magazine: The Shock of Freedom in Films  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256,00.html>
- Time Magazine: Summer of the Shark  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,913189,00.html>
- Time Magazine: The New Hollywood is the old Hollywood  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877157,00.html>
- Time Magazine: The Movie Movie Gang  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,914965,00.html>
- Spiegel: Die letzten Tage der Menschheit  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41575641.html>
- Spiegel: Hai Noon  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41458278.html>

## **9 Anhang**

### Quellen in Form audiovisueller Medien

#### DVD

- Bonnie und Clyde, Warner Home Video GmbH
- Der Weiße Hai, Anniversary Collectors Edition, Columbia Tristar Home Video
- Easy Riders, Raging Bulls, BBC, Fremantle Corporation, In2-Film
- Duell, Universal Home Video
- THX 1138 – Der George Lucas Directors Cut, Warner Home Video
- Ausser Atem, Arthaus – Kinowelt Home Entertainment GmbH

#### Internet

- Youtube: AFI Channel – Arthur Penn  
<http://www.youtube.com/watch?v=UiGY9JrZQSc&feature=first>
- Kulturzeit – Arthur Penn  
<http://www.youtube.com/watch?v=u262cayDh0A>

## **10 Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit bestätige ich, dass ich die hier vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche gekennzeichnet.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht und keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Herne, den 12. Februar 2011

---

Florian Nöthe